فکر و فن

۳۵

Nr. 35 1981 18. Jahr العدد ٣٥ ١٩٨١ العام ١٨

FIKRUN WA FANN

فكر وفن

Herausgeber: Annemarie Schimmel und Albert Theile,
in Verbindung mit Arnold Hottinger

تصدرها أنا ماري شيمل وألبرت تايلـه
بالاشتـراك مـع أرنولـد هوتنجـر

٢ تيودور ريشـارد ، التكنولوجيـا العقلية ،
تقـدم أو خطـر ملـوح

Theodor Richard, Intellektuelle Technologie.
Fortschritt oder Bedrohung !

١١ ناجي نجيب ، صراع النفس بين الموروث والجديد ،
قصة طه حسين «أديب»

Nagi Naguib, Der Zwiespalt zwischen dem Ererbten
und dem Neuen: Taha Husains Buch „Ein Literat".

٢١ صـلاح عبد الصبور ، مأسـاة الحلاج :
حوار الحلاج مع الشبلي

٢٩ الترجمة الألمانية للنص السابق

Salah 'Abdas-Sabur, Die Tragödie des Halladsch:
Der Dialog zwischen Halladsch und Schibli.
Deutsch von Nagi Naguib und Stefan Reichmuth

٤٠ عفيف البهنسي ، أثر الفن العربي الاسلامي على
الفن الغربي

Dr. 'Afif al-Bahnasi, Die Wirkung der arabisch-islamischen Kunst auf die europäische Kunst

٥٣ عبد الوهاب البياتي ، قصائد من فيينـا

'Abdul-Wahhab al-Bayyati, Gedichte aus Wien

٥٦ فالتر دوستال ، ملاحظات حول الهندسة التقليدية في
جنوب شبه الجزيرة العربية

Walter Dostal, Notizen über die traditionelle
Architektur im Süden der arabischen Halbinsel

٨٥ مصطفى عبد الرحيم محمد ، خطرات خطاط متصوف عن فنه

Mustafa 'Abdur-Rahim Muhammad,
Gedanken eines mystischen Kalligraphen über seine
Kunst.

٨٨ فهرس الأعداد ١١ ـ ٣٣

Index der Nummern 11-33

صورتـا الغلاف :

منمنمة ايرانية من كتاب «اسكندر نامه» للشاعر نظامى ، موطنها شيراز ، عام ١٥٦٦ .
منمنمة ايرانية من كتاب «الخمسة» للشاعر الهندوستاني أمير خسرو ، موطنها شيراز ، تقريباً عام ١٥٩٥ ، وهما محفوظتان في مكتبة الدولة ـ برلين .
Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Berlin من كتاب : فن الكتاب الاسلامي في الف عام ، برلين ١٩٨٠

تظهر مجلة «فكـر وفن» العربية مؤقتاً مرتين فى السنة .
الاشتراك : ١٤ مارك غربي ، ـ النسخة الواحدة : ٧ مارك غربي ؛
ثمن الاشتراك للطلبة : ٥٠ر٧ مارك ألماني .
تقدم طلبات الاشتراك الى دار النشر .

الطباعة : F. Bruckmann KG, Graphische Kunstanstalten, München

صف الحروف : Orient-Satz Berlin

حقوق النشر ، ألبرت تايلا ، برن ، سويسرا ، و ف . بروكمان ، ميونخ .

يقدم الناشر ودار النشر شكرهما لكل من ساهم بمعونته فى إعداد هذا العدد .

إدارة التحرير : Adresse der Redaktion: Albert Theile,
CH 3027 Berne, Postfach 83, Switzerland

دار النشر : F. Bruckmann Verlag, D-8 München 20,
Postfach [illegible] Bundesrepublik Deutschland

تيودور ريشارد

التكنولوجيا العقلية : تقدم أم خطر ملوح ؟

في البداية نشرح بعض المصطلحات الضرورية لفهم العرض التالي : وقد تكون هذه المصطلحات بديهية بالنسبة للبعض . ولكننا لا نستطيع أن نفترض ذلك عامة .

الحاسب الالكتروني الرقمي

يستطيع هذا الحاسب إجراء العديد من العمليات ذات المقادير المعبر عنها في شكل رقمي في ثوان . وتستخدم هذه الحاسبات منذ نحو ٣٠ عاماً في ميادين متعددة مثل ميدان المعلومات ورصد الأحوال الجوية والمواصلات والورش . . . الخ .

البرمجة

«وضع برنامج حل المسائل الرياضية والاعلامية المنطقية بواسطة آلة حاسبة رقمية . والبرمجة أيضاً قسم من أقسام الرياضة التطبيقية يبحث طرق وضع البرامج . ويقوم المبرمجون باعداد سلاسل كاملة من البرامج الموحدة لحل المسائل النمطية وكلما ازداد تزويد الحاسب الالكتروني بتشكيلات من هذه البرامج صار أكثر قدرة على العمل وأكثر سهولة في الاستعمال . لقد تحول إعداد البرامج الآن الى ما يشبه صناعة للامدادات الرياضية للحاسبات الالكترونية . وكما يقول الخبراء فان الامداد الرياضي للآلة كالتعليم العالي للبشر . . .» .

الأجهزة الأتوماتيكية (الأتوماتية) الذاتية التنظيم

«وهي تلك الأجهزة المزودة بأنظمة للتحكم والانضباط الذاتي ، فهي تسير بصورة تلقائية ، وأبسطها تلك التي تعمل وفقاً لبرنامج صارم وضع من قبل . وقد صممت أجهزة قادرة على استقبال وتبويب المعلومات الداخلة اليها من الوسط الخارجي وقادرة على وضع برامج لمعالجة الأخبار ، وعلى تقدير فاعلية هذه البرامج بناء على النتائج النهائية ، وعلى تحديد أنسب البرامج لاستعمالها في الحالات المشابهة » .

أما الأجهزة الأتوماتيكية القادرة على التعلم

Lernende Automaten فهي أكثر هذه الأجهزة تطوراً من حيث القدرة على التكيف ، ويطلق عليها أحياناً «الأجهزة المتعلمة أو الذكية» .

لغة الآلات أو اللغة الشكلية

«تتميز اللغات الحية ، أي لغات الكلام ، بمرونة شديدة ، وبالقدرة على التعبير المجازي والذاتي والتعبير بالصور ، كما تتميز بتعدد معاني الكلمات والتعبيرات . . . مثل هذه اللغة لا تلائم الآلات الأتوماتيكية والحاسبات الالكترونية ، فهذه تتطلب المعنى الواحد كما تتطلب التحديد التام . . . ومن ثم كان لا بد من تطوير لغة أخرى اصطناعية أو كود خاص لها مشترك للبرمجة الأتوماتيكية ، وهي لغة ذات طابع رياضي منطقي رمزي محكم» .

نظام التكييف الذاتي

«إن التكييف (التواؤم) الذاتي هو خاصية من خصائص الجسم الحي . . . ، فهو يستجيب مثلاً للوسط المحيط والمؤثرات الخارجية ولدرجة الحرارة بطريقة طبيعية تعيد التوازن الى الجسم ، أي أنه يغير تلقائياً طريقة عمله للتوصل الى أفضل تحكم» .

التغذية المرتدة

«هي أساس التكنيك الحديث ، ومن الصعب أن نجد ميداناً من ميادينه لا تستخدم فيه التغذية المرتدة ، وأبسط الأمثلة لذلك هو الآلة البخارية التي صنعها جيمس واط . ولنمثل على التغذية المرتدة سلباً وايجاباً بالفرن الكهربائي ، فاذا ارتفعت درجة الحرارة فجأة وأصبحت أكثر من المطلوب ، عندئذ يعمل منظم الفرن الأتوماتيكي «سلباً» ، فيقلل من تغذيته بالطاقة الكهربائية ، وإذا انخفضت درجة الحرارة في

أصحاب الكهف ، منمنمة ايرانية ، موطنها شيراز ، الربع الآخر من القرن السادس عشر ، مخطوطة ديزا ، من فهرس «فن الكتاب الاسلامي في ألف عام» ، معرض مكتبة الدولة ببرلين .

الفرن يعمل المنظم من جديد «موجباً» فيقوم على الفور بزيادة تغذيته بالطاقة الكهربائية .»

الجانب البيولوجي لعملية التعليم

اعادة التغذية بالسالب أو التغذية المرتدة سلباً

Negative Rückkopplung / negative feedback

نجدها في الطبيعة من أجل إعادة الاتزان لوظائف الجسم المختلفة ، وترتبط اعادة التغذية بالسالب على الدوام بمفهوم الاتزان والاستقرار المتوازن .

إن أمعنا النظر في الأنظمة الطبيعية ، نجد أن اعادة التغذية بالايجاب أو التغذية المرتدة الموجبة

من العلامات التي تحافظ بها الكثير من الأنظمة الحية على حيويتها ومن الوسائل التي تطور به نفسها ، من الذرة حتى الكواكب ، من الخلية حتى الأجسام الحية ، من الأنظمة الاجتماعية حتى المجموعات السكانية ، من المفاهيم اللغوية الفردية حتى الأنظمة اللغوية الطبيعية .

ونستطيع أن نسمي الأنظمة الحية بأنها أنظمة مفتوحة قابلة للتعليم والتكيف ، من حيث أنها تتبادل الطاقة والمعلومات والمؤثرات والأفكار . . . الخ مع العالم المحيط بها . ومن شروط القدرة على التعلم ، المرونة ، أي اتصاف هذه الأنظمة بنوع من المرونة التي تسمح لها بالتطور أو التغير ، وبالتالي فهذه المرونة ضرورية لكي يكون لهذه الأنظمة كيانها في الزمان والمكان (أن يكون لهذه الأنظمة تاريخ) . وحيث يوجد نظام قابل للتطور فان وضعية أو حالة هذا النظام في لحظة ما تتوقف على تطور جميع العناصر المكونة لهذا النظام في الماضي ، ويعني هذا وجود نظام للذاكرة أو ذاكرة منظمة

وهذه تختلف اختلافاً جوهرياً عن نوعية الذاكرة المستخدمة فيما يسمى ببنك المعلومات Datenbank . فكل نظام ذي تاريخ يتذكر تطوره الاجمالي كوحدة أو ككـل .

يمكن التمييز بين عمليات التعليم ـ كما يذهب الخبير التربوي «لاسلو» ـ وفقاً لنظام الوعي الذي يرافق هذه العمليات. ونستطيع التمييز بين عمليات التعليم الآتية ، والنموذج الذي نقتضي به هو تدرج الرضيع والطفل في التعليم :

التعليـــم الغريـزي ، ويشير المصطلح هنا الى قابلية أو امكانية التعليم ، ويتم التعليم في هذه الحالة بطريقة تلقائية ، وهو طابع النمو والتطور الجسماني على سبيل المثال .

التعليـــم الوظيفـــي ، وهو التعليم استجابة للعالم المحيط والبيئة، وهو طابع الرؤية العادية للظواهر ، ويتم كعلاقة بين طرفين : الذات والعالم المحيـط .

التعليـــم الـــواعي ، ويعني حضور الوعي والادراك خلال عملية التعليم. ويتم كعلاقة ثلاثية بين الوعي ، والعالم المحيط ، والذاكرة المنظمة .

التعليـــم الواعـــي المتطـــور ، وهو أرقى أنواع التعليم ، إذ يستند على درجة عالية للغاية من الوعي الذاتي ، ومثال ذلك التعليم الذي يقوم على أساس من التطور الحضاري والتطور الانساني وتطور المجموعة الحضارية التي ينتمي اليها الفرد . فهو نوع من التعليم ينعكس فيه الوعي الجماعي المتراكم والمكتسب . وهذا النوع من التعليم قد يكون ـ على سبيـــل المثال ـ ذا فاعلية ، أي يثمر بالفعل في السنوات المبكرة من حياة الفرد . فقد انتهى الباحثان كوديل وڤاينشتين في أبحاثهما عن سلوك الأطفال في اليابان وفي الولايات المتحدة الأمريكية الى أن الأطفال يتعلمون قدراً كبيراً من السلوكيات الحضارية في الأشهر الأربعة الأولى من الميلاد . فحتى هذا السن يكون الأطفال قد تعلموا بالفعل أنهم يابانيون أو أمريكان ، وذلك من خلال سلوكيات الأم وانفعالتها ونظرتها ومقاييسها . .

هناك علامتان هامتان تميزان جميع أشكال التعليم :

١ ـ التعليم دائماً عملية مفتوحة ، غير حتمية . فمن الصعب على سبيل المثال أن نميز مقدماً بين التعليم «الجيد» والتعليم «السيء» .

٢ ـ لا يتعلم الفرد أشياء ثابتة أو علاقات ساكنة ، وإنما يتعلم وجهان السلوك ومناحيه ، فالتعليم المتطور يتجه في المقام الأول الى الالمام بالعمليات الحيوية ، لا الالمام بالبنيات الاستاتيكية .

ونكتفي هنا بملاحظة أخيرة عن التعليم البيولوجي: إن قسمنا

أنواع النشاط تقسيماً هرمياً وفقاً لتشعبه وتعقده ، نجد أن التغيير الذي يطرأ على أنواع النشاط في المستويات الدنيا أكثر حدوثاً منه في المستويات العليا . فالتغييرات التكنولوجية على سبيل المثال أكثر حدوثاً من التغييرات الاجتماعية ، وهذه أكثر حدوثاً من التغييرات الحضارية .

الأجهزة الأتوماتيكية القادرة على التعليم والتكنولوجيا العقلية

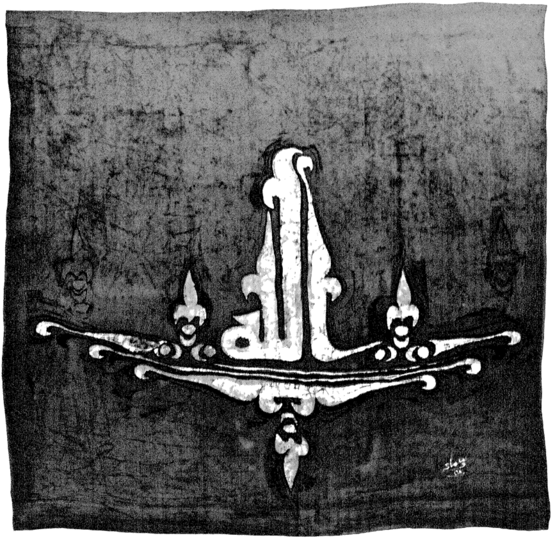
نستطيع بوجه عام تعريف الأجهزة الأتوماتيكية القادرة على التعليم أو الأجهزة المتعلمة أو الذكية «بأنها ماكينات آلية ذات بنية ثابتة أو متغيرة ، تعمل في محيط ماوتحسن من استجاباتها وفقاً لردود الأفعال التي تتلقاها من هذا المحيط . فعلى خلاف أنظمة التعليم البيولوجي ، فمن الصفات الأساسية «للاجهزة المتعلمة» أنها تنطلق من وجود مقاييس محددة للتعليم «الجيد» . ويجد القارىء في الرسم التوضيحي رقم ١ بياناً بالعناصر التي تتشكل منها «الأجهزة المتعلمة» (أي القادرة على التعلم) .

من العناصر الهامة التي تتكون منها الماكينة القابلة للتعليم نذكر مرشح التلاؤم أو الانتقاء والتكييف adaptive Filter (أي الذي يستطيع الترشيح عن طريق التغذية المرتدة) . وبوجه عام يغذى الجهاز الأتوماتيكي ـ شأنه في ذلك شأن الانسان ـ بكمية كبيرة من المعلومات الهامة له في اللحظة القائمة . في حالة الانسان ، فالعين أو الاذن تقوم بعمل المرشح ، إذ تقوم بعملية الانتقاء والاختيار عن طريق أعصاب الرؤيا أو السمع المتصلة بجهاز الأعصاب المركزي . ونجد في الرسم التوضيحي رقم ٢ تفصيلاً بالوظائف المختلفة التي يقوم بها مرشح التلاؤم .

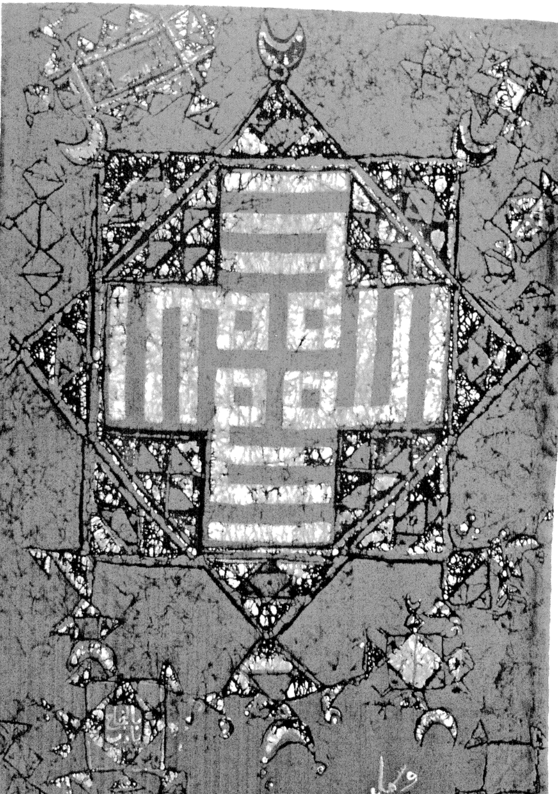
عند تصميم جهاز أتوماتي قادر على التعليم يصادفنا في البداية سؤال هام وهو هل يمكن ترجمة الهدف التعليمي الذي نسعى اليه من اللغة العادية الى لغة أخرى يستوعبها الأتوماتون وكيف يمكن ترجمة هذا الى لغة الأجهزة الأتومـاتية ؟ فهناك فارق رئيسي بين اللغة العادية واللغة الشكلية ، فنحن في اللغة العادية نستطيع أن نناقش مفاهيم هذه اللغة بنفس اللغة ، وهذا ما لا يمكن في حالة اللغة الشكلية . حين نريد التفاهم حول لغة شكلية تجريدية مثل لغة البرامج الأتوماتيكية «كوبول» Cobol أو لغة منطقية مثل لغة علم الجبر نحتاج الى لغة أخرى أبعد من اللغة العادية (ميتالغة Metasprache) وهناق فارق آخر بين اللغة الطبيعية واللغة الشكلية ، فالأقوال التي نصيغها في قوالب اللغة الطبيعية عرضة للفهم بطرق مختلفة ، وقد تكون متعددة المعاني ، وهو أمر غير ممكن في الصياغة الشكلية . ففي حالة اللغة الشكلية (وهي الآن لغة الرياضيات والمنطق الرياضي . . .) يعرف الجهاز الأتوماتيكي بدقة ما عليه أن يؤديه من عمل ، فنماذجه السلوكية تحددها أقوال وأوامر شكلية بصورة قاطعة .

إن القضية الهامة في لغة الآلات هي تحديد المسألة التي على الجهاز الأتوماتيكي حلها وصياغة هذه المسألة (أي تحديد الهدف المراد من جميع جوانبه) بطريقة «جيدة» محكمة . فالكثير من المسائل التي يتعلمها الانسان غير واضحة التعريف أو «سيئة» التحديد (أو بتعبير آخر أن من طبيعتها الغموض النسبي) كالمسائل المتعلقة بتشخيص الأمراض والقضايا التربوية ومشاكل المواصلات وتنظيمها . . . الخ . أما المسائل المعرفة تعريفاً «جيداً» ، فمن أمثلتها بوجه عام ألعاب التسلية (لعبة الشطرنج والدامات أو السيجة) والمسائل الرياضية (في علم الجبر مثلاً) ، كذلك المشاكل البسيطة في الحياة اليومية مثل : ما هو أقصر طريق من المكان أ الى المكان ب ؟ وقد اقتصرت الجهود الأولى في ميدان الأجهزة الأتوماتيكية القادرة على التعلم على معالجة هذه المسائل . ويجب أن نلاحظ أن الحلول التي استهدفت لم تكن ـ رغم الوضوح والدقة في وضع المسائل المطروحة ـ بسيطة في جميع الحالات ، ومرجع ذلك في المقام الأول هو ما تنطوي عليه هذه المسائل من تعقد ذاتي أو امكانات وبدائل (كما هو الحال على سبيل المثال في لعب الشطرنج) . ومهما يكن من أمر ، فصياغة المسائل لا يقل أهمية عن حل هذه المسائل ، بمعنى أن صياغة المسائل انجاز عقلي قد لا يقل صعوبة عن حلها .

يبوب دانيل بـل Bell الأجهزة الأتوماتيكية القابلة للتعليم تحت مفهوم «التكنولوجيا العقليـة» ، وهذه تشتغل من جانب بالقضايا المعقدة (والنظريات التي تشمل عدد كبير من المتغيرات) ومن جانب آخر بوضع وتطبيق الاستراتيجيات



«بسم الله» ، خط ، بالتطبيع الباتيكي ، على قماش حرير ، من صنع وسماء جورباجي .



«الله» ، بالكوفي الشطرنجي ، خط على الحرير ، من صنع وسماء جورباجي .

التي توفر الاختيار العقلاني الأفضل في التعامل مع الطبيعة وفي التعامل بين الأفراد . ويمكن القول بوجه خاص أن التكنولوجيا العقلية تعمل على ايجاد الالغوريثمات لحل المسائل واختيار أفضل الأحكام والقرارات (الغوريثم ، الجمع : الالغوريثمات ، وهي «القواعد» التي تستخدم لحل المسائل أي هي طرق حل المسائل الرياضية) . ووفقاً لمفاهيم التكنولوجيا يطلق على تشغيل عدد من الماكينات عن طريق الأوتوماتون الالكتروني «تكنولوجيا الماكينات» Maschinentechnologie وعلى تنظيم العمل في احدى المستشفيات وعلى تنظيم شبكة تجارية كبيرة «تكنولوجيا الاجتماع» Soziale Technologie ويعتقد البعض أن التكنولوجيا العقلية ستلعب قرب نهاية القرن نفس الدور المحوري الذي لعبته تكنولوجيا الماكينات في المائة وخمسين سنة الماضية . ويرى خبراء البرمجة (البرامج الأتوماتيكية) أنه قد طورت بالفعل الآن جميع أبواب التكنولوجيا اللازمة لتكنولوجيا العقل .

نعم قد اكتشفت منذ الأربعينات مجالات جديدة هامة في هذا الميدان منها : نظرية المعلومات ، الكيبرنيتيكا ، نظرية الحسم الأحصائي ، نظرية اللعب ، نظرية الاستخدام الأفضل ، طرق مونت كارلو . . . الخ وجميعها ذات أهمية في التنبؤ في المواقف الاستراتيجية الهامة بأفضل الحلول البديلة .

ملاحظات نقدية حول وضع الأوتوماتون القابل للتعليم وضع التنفيذ

تجد الأجهزة الأتوماتيكية القابلة للتعليم في الحاسب الالكتروني الرقمي الأداة التي تناسبه ، فهو ييسر لها إمكانات كبيرة أهمها السرعة الضخمة والقدرة على ادارة المعلومات المخزنة والتنوع الشديد في الوظائف . والسؤال المطروح هو كيف يمكن تنظيم هذا التعدد والتنوع .

في الماضي صاحب كل تقدم في تكنولوجيا الأجهزة الالكترونية الحاسبة موجة كبيرة من الحماس ، وقيل اننا في الطريق قريباً الى صنع «البرامج الذكية» ، ولكن سرعان ما تبين خطأ هذا التوقع .

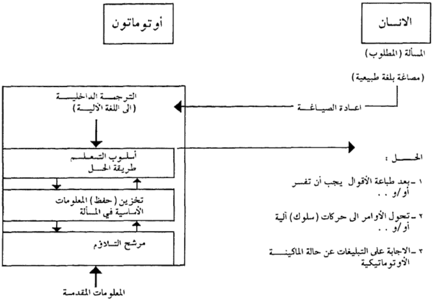
حقاً هناك أنظمة أو برامج ناجحة (مثل برنامج Dendral للكشف عن التركيب الجزئي الكيميائي وبرنامج Macsyma للتحكم في التعبيرات الرمزية الرياضية) على ان ميزة هذه البرامج أنها ترتكز على نظريات قوية مدعمة . ولكن هناك مجالات هامة أخر لاستخدام الأجهزة الأتوماتيكية القابلة للتعليم لا تستند على نظريات مستقرة واضحة كما هو الحال في مجال الاقتصاد . ان وضع البرامج للأجهزة الأتوماتيكية القابلة للتعليم لا يمكن أن يتم من خلال قواعد شكلية في اطار منطقي أو رياضي فحسب . وانما يحتاج المرء هنا الى ما يسمى «القواعد الهيوريكية» (أي القواعد الموجهة أو المساعدة) heuristische Regeln

وقد لاحظ عالم الرياضيات ج . بوليا عام ١٩٤٥ أن أهم مبادىء الهيرويكا هو البدء بالهدف وتحديد الوسائل من منظور هذا الهدف . فالقواعد الهيرويكية هي قواعد السلوك الفكري الانساني خلال حله المسائل ، بغض النظر عن نوع هذه المسائل ، ومن أمثلة ذلك القواعد التي تشرح المسائل الجزئية وطرق حلها ، وطرق تبسيط المسائل ، واستخلاص الطرق المماثلة لحل المشاكل المشابهة .

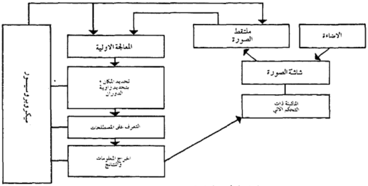
فالشيء الرئيسي في القواعد الهيرويكية هو استراتيجية البحث عن الحلول .

ولكن استخدام القواعد الهيرويكية في البرمجة الذكية (الأجهزة المتعلمة) ـ بالمقارنة بالبرامج التي تستند على القواعد الرياضية المنطقية فحسب ـ تجعل هذه البرامج شديدة التعقيد ، بل وبعيدة عن ادراك الأشخاص الذين يستخدمونها . وبالفعل ، فالبرامج الألكترونية التقديرية المستخدمة حالياً (أي تقوم على القواعد الهيرويكية) سرعان ما تصبح حين تصل الى مستوى نسبي من التعقد ـ بعيدة عن ادراك أولئك الذين يستخدمونها ، بل انها تتخطى أيضاً ادراك أولئك الذين قاموا في الأصل بوضع هذه البرامج وتطويرها وتجريبها .

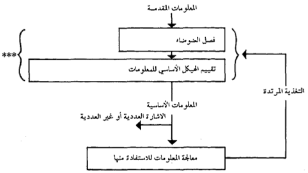
إزاء ذلك يعبر أحد الخبراء ، وهو الأستاذ ڤايتسنباوم ، عن مخاوفه ويحذر فيقول : «بتزايد تستخدم مجتمعاتنا برامج آلية الكترونية وتعتمد عليها ، في حين أن هذه البرامج قد طورت أصلاً لمساعدة الانسان في عمليات تحليل المعلومات وفي اصدار



عناصر الماكينة الأوتوماتيكية القادرة على التعليم



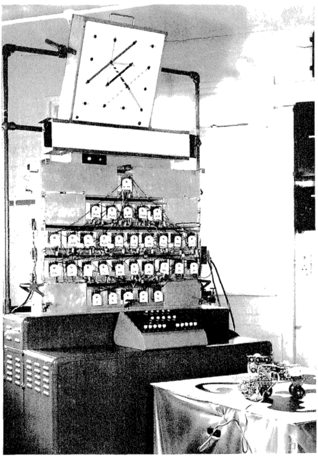
رسم التفاصيل لجهاز الحساسية



*** مرشح بدون تغذية مرتدة

مرشح ذو تغذية مرتدة أو عكسية

مرشح الانتقاء



الأحكام والقرارات ، ولكن هذه البرامج تفوق منذ فترة طويلة ادراك أولئك الذين يستخدمونها والذين بتزايد لا يستطيعون الاستغناء عنها ، وهذا تطور خطير له تبعات هامة .

أولاً تصدر الآن أحكام وقرارات بمساعدة أجهزة الكترونية مزودة ببرامج لم يعد هناك من يعرفها أو يدركها بوضوح ، ومن ثم فلا أحد يعرف القواعد والشروط التي تقوم عليها هذه الأحكام والقرارات . ثانياً ، تكتسب أنسقة القواعد والمفاهيم التي يجسمها الجهاز الألكتروني بمرور الوقت حصانة ذاتية أي تصبح غير قابلة للتغيير ، إذ أن نقص الاستيعاب الشامل للعمليات الداخلية لبرامج الجهاز ، تجعل من غير المحتمل إمكان إدخال تعديلات جوهرية على البرامج ، فمثل هذا التدخل قد يؤدي الى تعطيل البرنامج بأكمله ، وامكانات الاصلاح غير متوفرة تحت هذه الشروط . لهذا السبب ، فان هذه البرامج لن تتناقص وانما ستنمو وتتعدد . ومن طبيعة هذا النمو ، وما يؤدي اليه من تبعية وارتباط ، انه يكفل لهذه البرامج التبرير العلمي اللازم» .

ومن ثم تستطيع البرامج الالكترونية الاستقلال ، عن أصولها ومسبقاتها ، وتتطلب منا أن نمنحها الثقة في ما تؤديه من وظائف وما تقدمه من معلومات . «الثقة» لفظ غريب في هذا المجال ، لفظ غير عقلاني ، في مكان يقوم كلية على الحساب والعقلانية . نعم كثيراً ما لا نستطيع غير أن نثق فيما يصدر عن الانسان من أحكام وقرارات . ولكن الشيء الحاسم أو الذي لا غناء عنه في مجال استخدام البرامج الالكترونية هو تطوير قواعد تمكننا خلال فترة زمنية قصيرة نسبياً من التأكد من أن هذه البرامج تسير في اطار سلوك مقبول أو أنها تتخطى هذا الاطار ولا تتفق مع ما نضعه فيها من ثقة .

بالاضافة الى الصعوبة ، فان هناك جانباً آخر يتعلق بالمعلومات التي تغذي بها الأجهزة الالكترونية الذكية أو المتعلمة . فعلى خلاف الأجهزة الالكترونية التجارية ذات البرامج الأحادية الوجهة والتي تغذى عادة «بجرعات صغيرة» من خلال الحاسب الالكتروني ، فاننا في حالة الأجهزة الالكترونية المتعلمة قد لا نعرف زمن ومصدر المعلومات . وقد تكون المعلومات المدعم بها الجهاز غريبة أو على درجة عالية من التعقيد بحيث لا تناسب البيئة التي يعمل فيها الجهاز ، ويعني هذا أن الجهاز يعمل بكمية كبيرة من المعلومات التي لا قيمة لها .

الانسان الآلي في المصنع كمثال

لم يعد الانسان الآلي أو الميكانيكي شيئاً جديداً ، وهناك نحو مئة نوع من هذه الأجهزة الالكترونية المعقدة تعمل في شتى الأعمال الصناعية . وهو تؤدي الأعمال المتكررة التي تحتاج الى درجة عظمى من الدقة والضبط ، والتي من العسير الوصول اليها دون الحساسية الفائقة لهذه الأجهزة . ويصور الرسم الايضاحي رقم ٣ رسم التواصيل لنظام الاحساس المزود به الانسان الآلي . وفي إطار الحديث السابق ندرك ضرورة اتصاف مثل هذا النظام الحساس بالمرونة وضرورة قابليته للتكيف والتحسين .

كلمة أخيرة

توفر الأجهزة الأتوماتيكية المتعلمة أو الذكية المزايا التي تتيحها تكنولوجيا الحاسبات الالكترونية ، كما أنها تمكن من نقل البرامج الناجحة واستخدامها في مجالات جديدة مشابهة ، وبالتالي فمن مميزاتها «التغذية المرتدة الموجبة» . ويتنبأ البعض بامكان استخدام هذه الأجهزة لأجيال متتالية ، وهو ما لا يمكن في حالة «المخ الانساني» .

ولكن لا بد أن نكرر التحذير السابق ، فان الأنظمة الالكترونية المعقدة تستطيع أن تستقل عن أصولها وتنفلت من رقابة الانسان أو تتخطى قدرته على التحكم فيها . ومن غير المتوقع أن تتوقف التكنولوجيا العقلية ، وانما الأرجح أن تستمر وتتطور . بل نحن نشاهد الآن تلك التجارب التي تسعى الى ربط الأتوماتون الالكتروني بالمخ الانساني ربطاً مباشراً . ولكن السؤال الذي لا نستطيع التغاضي عنه هو : هل نمضي في صنع ما يمكن صنعه أم نقتضي بما يجب صنعه وتحقيقه ؟

ناجي نجيب

صراع النفس بين الموروث والجديد

قصة طه حسين «أديب»

قصة «أديب» (١٩٣٥) هي دون شك قمة محاولات طه حسين القصصية [١] ولكن ربما هذا هو رأي النقد الأدبي أكثر منه رأي جمهور القراء، فقد احتفل هذا الجمهور بـ «دعاء الكروان» (١٩٤١) و «المعذبون في الأرض» (١٩٤٩) أيما احتفال، في حين لم تحظ قصة «أديب» في أية مرحلة باهتمام كبير. فطه حسين القصصي هو في وعي الجمهور العام مؤلف «دعاء الكروان» و «المعذبون في الأرض».

ونغفل «الأيام» (الجزء الأول ١٩٢٩، الجزء الثاني ١٩٤٠، الجزء الثالث ١٩٦٧) [٢]، لأنها وإن كانت أشهر مؤلفاته، وإن توفرت لها مقومات العمل الفني، فانها تدخل في باب السيرة الذاتية، وتستوعب في الأعم على هذا النحو، وتؤخذ كمصدر من مصادر التاريخ الاجتماعي.

بين المجال التخيلي وغير التخيلي

يتراوح كتاب «أديب» بين القصة الفنية والترجمة الذاتية، ويعبر عن ذلك د. عبد الحميد يونس، فيشير الى ظروف نشأة الكتاب: فكما كانت «الأيام» (١٩٢٦) رد فعل واستجابة للاضطهاد الذي وقع على طه حسين بسبب كتابه «الشعر الجاهلي»، بسبب محاولته «تحرير الفكر باصطناع الشك»، كذلك كان «أديب» تعبيراً عن موقفه بعد إبعاده عن الجامعة (عام ١٩٣٢).

«لذلك يضاف الى كتاب «الأيام» باعتباره حلقة من حلقات الترجمة الذاتية... وإن كان الأمر فيها يختلف بعض الاختلاف، لأننا نجد القدرة على التحول من ضمير الغائب الى ضمير المتكلم، وإن لم يخل التصوير من الاحالة على شخصية أخرى، ومن الاقتراب الى الرمز الفني....» (عبد الحميد يونس: طه حسين بين ضمير الغائب وضمير المتكلم. في: «طه حسين كما يعرفه كتاب عصره»، دار الهلال، بدون سنة، ص ٦٣ ـ ٦٤).

هذه «الاحالة» كوسيلة للتعبير تدخل «أديب» في باب الأدب القصصي fiction، في حين أن بروز شخصية طه حسين المباشر كوسيط وكصاحب دور في القصة يكاد ينقلها الى خارج المجال القصصي التخيلي nonfiction. وهكذا فأهم ما يميز قصة «أديب» أنها تتحرك على الحافة بين المجال التخيلي القصصي وغير التخيلي [٣].

أصول القصة وتاريخ نشأتها

أيا كان ما صوره طه حسين من ذاته عن طريق «الاحالة» الى شخصية أخرى، فلهذه «الشخصية» أصول في الواقع.

يقول طه حسين في حديث له:

«وصاحبي في الكتاب شخصية حقيقية لن يفيدك ذكر اسمه بشيء، ولا أنصح بنشره لأن أسرته ما زالت موجودة. لقد كان زميلي في الجامعة، ثم في السوربون، وكان في غاية الذكاء والامتياز، وقد انتهى نفس النهاية التي صورتها في الكتاب. فجن أولاً، وما زال به مرضه حتى انتهى الى شلل عام ثم الوفاة». (فؤاد دوارة: عشرة أدباء يتحدثون، القاهرة ١٩٦٥، كتاب الهلال، العدد ١٧٢، ص ٢١).

وفي مواضع متفرقة من الجزء الثالث من «الأيام»، يتطرق الحديث الى هذه «الشخصية»، ويسجل طه حسين في فقرة من الفقرات:

«فهذا رفيق مصري من رفاقه في الدرس وصديق من أصدقائه قبل البعثة وبعدها قد ألم به مرض عصبي وليس له في باريس

من يرعاه أو يهتم بشأنه . وقد انتقلت إدارة البعثة الجامعية من باريس الى لندره فلم يكن بد للفتى من أن يُعنى بصديقه وزميله في الدرس ويقوم منه مقام مدير البعثة وهو يعرضه على الطبيب بعد الطبيب . . . ولا تتجلى عنه هذه الغمرة حتى يتلقى أمر الجامعة باعادة الصديق المريض الى القاهرة» («الأيام» ٣ ، ص ١٣٦ ـ ١٣٧)٤.

من هذه الفقرة يتبين قارىء «أديب» كيف تختلف العلاقة بين طه حسين ورفيقه في الواقع عنها في عالم القصة . ولكننا نؤجل الحديث عن هذه العلاقة الى ما بعد ، إذ من الضروري أن نعرض أولاً لظروف نشأة الكتاب من أجل توضيح منحاه التعبيري ، ووظيفته ومقصده .

لاحظ الدارسون كيف كانت الأزمات التي مر بها طه حسين تدفعه الى الابداع الفني ، فتقول سهير القلماوي : «والعجيب أن الطعنات كانت تفجر في نفسه دائماً أدباً» . («ذكرى طه حسين» سلسلة اقرأ ٣٨٨ ، القاهرة ١٩٧٤ ، ص ١٢١) .

ويعبر عن ذلك طه حسين نفسه فيقول :

«أول معركة كانت حول كتاب «في الشعر الجاهلي» فقد ثار الأزهر ومجلس النواب الوفدي وكان يرأسه سعد زغلول رحمه الله . . . وقد ضقت بهذه الأزمة وما نشأ عنها ، ولكني مدين لها بكتابة الجزء الأول من «الأيام» ، كرهت الحاضر الذي كنت فيه ، ففررت منه الى أيام الطفولة . . . وأزمة أخرى كانت بيني وبين الملك فؤاد ورئيس الوزراء إذ ذاك إسماعيل صدقي . . . وقد نشأ عن الأزمة الثانية فصلي من الجامعة ، وكنت عميداً لكلية الآداب» . («حديث مع محمود عوض» ، في : «طه حسين بين أنصاره وخصومه ، تأليف جمال الدين الآلوسي ، بغداد ١٩٧٣ ، ص ٣٥٥) .

وقد أثمرت هذه الأزمة (١٩٣٢ ـ ١٩٣٤) الجزء الأول من كتاب «على هامش السيرة» وقصة «أديب» . ترتبط هذه الأزمات التي واجهت طه حسين ارتباطاً وثيقاً بتكوينه الفكري والنفسي ـ ومن ثم تدفعه الى مراجعة تاريخه الذاتي وتجاربه السابقة والى محاولة التشبث من هذه الذات والتوثيق لها وتبريرها .

ويقول طه حسين في نهاية «أديب» أنه قد وضع كتابه «لما أتاح الظالمون لي شيئاً من الفراغ .» (ص ١٤٥)٥.

وتصيب سهير القلماوي في تفسيرها لمصدر الكثير من العواطف التي يضفيها طه حسين على أبطاله :

«ولعل شعوره بالقسوة والحرمان مفتاح الكثير من عواطفه المبثوثة في رواياته ، خاصة حين يستطيع أن يخلع على الأبطال في غير تحرج كثيراً من عواطفه المكبوته وكثيراً من قيمه التي قد لا يريد أن يجهر بها . . .» . («ذكرى طه حسين» ، ص ١٩٢٢) .

فقصة هذا «الأديب» التعس ، انما تعبر أيضاً عن مصادر القلق والتعاسة في حياة طه حسين ، عن شعوره بالمرارة والألم . وهو بشكل ما يرد على «ظالميه» حين يعرض عليهم قصة هذا «الأديب» الذي سقط صريعاً بين الشرق والغرب ، وحين يعرض عليهم هذا الصراع الذي خاضه بعض أبناء جيله من الرواد حين نشدوا الرحلة الى العلم والفكر الحر ، في فترة كانت فيها الرحلة الى الغرب ما زالت تحت شبهة «الكفر» و«الزندقة» (ص ٦٦) ثم إن طه حسين قد خاض هذه التجربة في سبيل العلم والفكر الجديد ولم يخب ولم يحد عن سواء السبيل .

بين ضمير المتكلم وضمير الغائب

ومن الملاحظ أن طه حسين يدخل هذه القصة الفنية كطه حسين كما يعرفه الناس ، كضرير يطلب العلم ، يخيب في الأزهر وينجح في الجامعة الجديدة ثم يسعى الى البعثة . . . الخ . بمعنى أننا نجد تطابقاً كبيراً بين شخصية الكاتب الداخلية في القصة وشخصية طه حسين الخارجية . . . ويتحدث المؤلف عن نفسه وأسلوب حياته بضمير المتكلم . ولكن حديثه عن نفسه يأتي في معرض الحديث عن صديقه «الأديب» ، وبالمثل يتحدث هذا «الأديب» بضمير المتكلم من خلال رسائله الى طه حسين .

صـــــورة تذكارية نادرة للعبقرى المصرى طه
حسين وزوجته ، التقطت بعد حفل الزواج

في سيرته الذاتية «الأيام» يستخدم طه حسين ضمير الغائب ، ويخاطب نفسه «كصديق» أو «صاحب» ، في حين يلجأ في قصة «أديب» الى ضمير المتكلم .

في «الأيام» يحتاج المؤلف الى المسافة التي ييسرها ضمير الغائب حتى يتحدث عن حياته وتطوره ، وحتى يتحدث عن الآخرين دون حرج ، وليستعلي بنفسه عما قد تثيره نشأته الصعبة من مشاهد مشاعر الاشفاق ، فلم يعد طه حسين ذلك «الفتى» الضرير المغلوب على أمره . هذا الى غير ذلك من الأسباب اللغوية والأدبية الجمالية التي دعت المؤلف الى اختيار ضمير الغائب لصياغة خبراته الذاتية وإخراجها من حيز الخصوصية .

أما في «أديب» فهو ينقل مركز الاهتمام الى صديقه «الأديب» ، ويصطنع وظيفة «الصاحب» أو الرفيق الذي يضع بين يدي القارىء رسائل هذا الصديق «الأديب» اليه ، ويقدم لها ويكمل منقوصها من واقع معايشته له وما كان بينهما من حوار ونقاش ، وما تواتر اليه من الأخبار .

ولكن لا فرق في أسلوب الحديث والتحليل بين الراوي وكاتب الرسائل ، فطه حسين يتحدث أيضاً من خلال صاحب الرسائل ويحمله الكثير من أخيلته وأفكاره وآلامه وما اضطربت به نفسه من المشاعر التي قد يكون من الحرج أن يعبر عنها بهذه الصراحة أو بهذا التطرف . فهذا «الأديب» هو طه حسين المنطلق من قيوده (التي تفرضها عليه عاهته ، وضغوط مجتمعه وبيئته) . أو هو في انطلاقه وتطرفه وفي ذلك التعبير الجامح عن مشاعره المضطربة نقيض طه حسين ، وقرينه الخفي في نفس الوقت ، وأحياناً ما نجد طه حسين حائراً بين نفسه وبين بطله .

وقد لاحظ النقد كما أشرنا هذه الصلة الوثيقة بين طه حسين وبطله «الأديب» . ويعبر عنها د . محمود حامد شوكت بقوله :

«والكتاب يصور شخصية صديق من أصدقائه لا بد أن به من صفاته الكثير .» («مقومات القصة العربية الحديثة في مصر» ، القاهرة ١٩٧٤ ص ١٩٠ ـ ١٩١) .

ويلفت النظر ـ كما أشرنا من قبل ـ أن طه حسين يشارك في قصة «أديب» كطه حسين دون مواربة ، رغم أنه في نفس الآن يضع ـ بوضوح أيضاً ـ عملاً روائياً تخيلياً في قالب رسائل ، ويمهد لهذه الرسائل بما كان بينه وبين صاحب الرسائل من أحاديث ، ويخلق المواقف التي تيسر كتابة هذه الرسائل ، ويغير من الأصول الواقعية التي تستند اليها قصة هذا «الأديب» التعس . ولا نغالي حين ندعي أنه لم يحتفظ من قصة هذا الصديق بغير بعض الملامح الشخصية البارزة وبما انتهى اليه هذا الصديق من مرض نفسي عصابي أودى به .

ونلمس هذا الازدواج بين مستوى الواقع ومستوى الابداع القصصي بشكل مشابه في رواية توفيق الحكيم «عصفور من الشرق» (١٩٣٨) فالكتاب يتراوح بين الترجمة الذاتية المباشرة وبين الابداع الروائي . ولا يبدو لنا توفيق الحكيم في النص من خلال قناع المؤلف الروائي فحسب ، وإنما تكاد تطغى شخصية المؤلف الخارجية على صفة العمل التخيلي الروائي .

ولا يكفي لشرح هذه الظاهرة ذلك التفسير المألوف في الدراسات الأدبية وهو أن المؤلف ما زال يدور في دائرة التجربة الذاتية ، ولم يصل بعد الى «الموضوعية الفنية» .

لهذه الظاهرة على الأقل مصدران أو علتان مترابطتان : فالكثير من الدلائل تشير الى أن فكرة العمل الأدبي كانتاج ذي نوعية أو طبيعية خاصة مغايرة للواقع ما زالت في تلك الحقبة غامضة أو بلا أهمية[٦] . ولا نستطيع أن نفترض وجود وعي متكامل يفرق تفرقة صارمة بين الواقع المستعاد بواسطة المذكرات والسيرة الذاتية والواقع المبدع أو المصور بالكلمات . وحتى ذلك فلفظ «الرواية» يطلق على القصة الطويلة وعلى المسرحية ، ويستخدم دون تحديده وبوضوح فان طه حسين وتوفيق الحكيم لا يضعان مؤلفيهما («أديب» و«عصفور من الشرق») من منظور هذا المصطلح أو بالوعي الذي يفترضه هذا المصطلح[٧] .

ويكتب طه حسين في الفصل الأول من مجموعته القصصية «المعذبون في الأرض» (١٩٤٩) :

«أنا لا أضع قصة فأخضعها لأصول الفن ، ولو كنت أضع

قصة لما التزمت اخضاعها لهذه الأصول لأني لا أؤمن بها ولا أذعن لها . . .» («الكتاب الفضي» ٦ ، ١٩٥٨ ، ص ١٨) .

أما المصدر الثاني ، فهو أن هذه الأعمال الأدبية تنبع من الحاجة التي تقصي إبعاد الشخصية الذاتية والشخصية الحضارية بين الموروث والجديد والحاجة الى التثبت من هذه الشخصية والدفاع عنها وتبريرها ، ومن ثم كان بروز عناصر السيرة الذاتية وطغيانها في هذه المؤلفات . فالذات موضع اتهام وانكار أو موضع انتقاص واجحاف ، وهو أمر ملموس مباشر في حالة طه حسين .

الرحلة الى الغـرب

يتفق طه حسين مع صاحبه «الأديب» في تطلعه الى الثقافة والعلم الجديد ، وفي الطموح الى الرحلة الى الغرب لطلب العلم والأدب ، وفي الالحاح على هذه الرحلة .

كان «الأديب» يقضي صباحه في عمله ، ويقبل على «الجامعة المصرية» في المساء ، ويسعى الى تثقيف نفسه ثقافة جديدة :

«وأصبح أشد الناس بغضاً لديوانه وزهداً في عمله ورغبة في أن يهجر مصر ويعبر البحر الى بلد من هذه البلاد التي يطلب فيها العلم الواسع والأدب الراقي ، وتتغير فيها الحياة من جميع الوجوه .» (ص ٣٢) .

وعن نفسه يقول طه حسين في كتابه :

«وكنت أريد أن أكون شيخاً من شيوخ الأزهر مجدداً في التفكير والحياة على نحو ما كان يريد المتأثرون للشيخ محمد عبده ، أستعين على ذلك بما أسمع في الجامعة ، وما أقرأ من الكتب المترجمة ، وما أجد في الصحف ، وما أتلقط من أحاديث المثقفين ، فأصبحت وأنا أشد انصرافاً عن الأزهر ، ونفوراً من دروسه وشيوخه ، وحرصاً على أن أهجر مصر وأعبر البحر الى بلد من هذه البلاد التي يطلب فيها العلم الواسع والأدب الراقي ، وتتغير فيها الحياة من جميع الوجوه . ولم يكن لصاحبي ولا لي اذا التقينا حديث إلا هذه الهجرة وأسبابها ، وإلا هذه الأحلام العريضة البعيدة التي لا حد لها . . . .» (ص ٣٢) .

ولكن ليست «الرحلة» ميسرة هينة ، والحديث هنا عن «أديب» لا عن طه حسين ، فحول رحلة هذا الأديب الى الغرب تدور القصة . وهي ليست رحلة الى الخارج بقدر ما هي رحلة الى الداخل ، الى أعماق نفس هذا الأديب . فطه حسين ينقل مركز الثقل وميدان الصراع الى الداخل ، ويستعين على ذلك في البداية بصيغة «الاعتراف» وتحليل النفس ونوازعها ، ثم يلجأ الى صيغة الرسائل التي يوجهها هذا الأديب الى طه حسين .

وصيغة «الرسائل» من أدوات تحليل النفس والكشف عن نوازعها ومخاوفها دون هيبة أو حرج ، فهي تفترض وهماً أن كاتب الرسائل يفضي بخفاياه الى صديق أو رفيق ، بعيداً عن فضول الآخرين . بمعنى أن صيغة الرسائل تفتح المجال أمام ضمير المتكلم للاعتراف والحديث عن نفسه دون حرج . ومن جانب آخر فهذه الرسائل في «أديب» موجهة الى طه حسين نفسه لا الى صديق وهمي (كما هو الأمر على سبيل المثال في رواية جوته «آلام فرتر») . فطه حسين في مأمن أو يبدو أنه في مأمن من حديث هذا «الأديب» ، فالحديث موجه اليه وليس منه . بل هو يراجع هذا الصديق في ما يذهب اليه ، ولكن هذا هو موقف الوهم الروائي ، فمن خلال حديث الاعتراف ، ومن خلال الرسائل يتحدث طه حسين بصراحة وعنف أكبر عن نفسه وغيره وعن صراعه من أجل الثقافة الحديثة وتحرير الفكر .

صـراع النفـس

يتضح موقف الاتصال الروائي السابق بصورة أفضل حين نراجع مضمون قصة هذا «الأديب» .

يراود هذا «الأديب» حلم كبير ، فهو غير راض عن حياتـه المألوفة في مصر «هذه الحياة الخاملة الذابلة التي لا نفع فيها ولا غناء» (ص ٦١) ، كما يقول . ويسعى حتى يختار عضواً لبعثة الى فرنسا ، ولكن طريقه الى البعثة والرحلة غير ممهد ميسر ، وإنما عامر من البداية بالآلام والقسوة ، ومليء بأسباب الندم ومشاعر القلق (وليس من العسير أن ندرك وراء هذه الآلام والصعاب والمخاوف . طه حسين نفسه ، طالب العلم الضرير الذي يطمح الى الرحلة الى فرنسا والى الدراسة بها ، على الرغم من المصاعب والعوائق ، وعلى الرغم من الشكوك

التي تنازعه ، على أنه يحيل هذه المعاناة الى صاحبه الأديب ويحورها) .

من شروط البعثة ألا يكون الطالب متزوجاً ، وألا يتزوج حتى يكمل دراسته ويعود (ص ٦٠) ، ولكن صاحبنا الأديب متزوج . أيطلّق امرأته أو يخفي سره عن الجامعة ، أم يجهر بالحقيقة وتضيع البعثة !

ولكن لا اختيار له غير أن يطلق امرأته . لا اختيار له غير أن يختار الرحلة . فهو «إن حيل بينه وبين الرحلة سيقتله الحزن واليأس إن لم يقتل نفسه» . وهو في نفس الآن يود أن يكون عادلاً صادقاً ، لا يخدع نفسه ولا يخدع غيره ، وهذا هو مصدر شقائه . وهو يفلسف لهذا الصدق ما وسعه .

فهو سيطلق امرأته لا لأنه يخشى الكذب على الجامعة وإنما لأنه يعرف نفسه : إني «لن أقاوم الحياة الأوربية وآثارها في نفسي كما ينبغي للرجل الوفي لزوجه أن يقاومها . فأنا واثق يا سيدي بأني سآثم وسأنغمس في الخطايا ، وأنا أريد أن أحتمل وحدي هذا الاثم وأنغمس وحدي في شر هذه الخطايا . أنا أبيح لنفسي أن أكذب على الجامعة ، ولكن لا أبيح لنفسي أن أكذب على امرأتي كذباً متصلاً ، فأزعم لها أني وفي أمين ، على حين أني غرقت في الخيانة الى أذني» (ص ٦٤) .

وعلى الرغم من تصميمه ففي نفسه عالمان يصطرعان ، ويعمق هذا الصراع ويزيد من حدته ميله الى التأمل ومراجعة الذات ، ثم ما يطلبه من تواؤم كامل مع نفسه وتآلف في كل ما يأتي وما يترك ، وهو تواؤم لا سبيل اليه . والقضية في صميمها هي قضية التفاوت الشديد بين أسلوب متقادم موروث في الحياة والمنحى والفكر وأسلوب جديد مغاير . وهو يود أن يكون متوحداً مع نفسه في أخذه بالجديد كاملاً غير منقوص . فلنقرأ هذه الرسالة التي يوجهها «أديب» أو التي يتصور أنه يوجهها الى مطلقته حميدة التي لا تعرف القراءة :

«بل أقسم أني لأحس كأنما أشطر قلبي شطرين ، فأحفظ شطره في صدري ، وأرسل بشطره الآخر الى مكان بعيد في أعماق الريف حيث لا يتاح لي أن ألقاه . بل أقسم ما طلقتك إلا حباً فيك وإيثاراً لكْ وضنا بك على ما أكره ، ولأكن صادقاً كل الصدق . فان الضعف والعجز والخور ، وكل هذه العيوب هي التي تدفعني الى أن أفارقك أشد ما أكون لك حباً . . . لم أستطع أن أؤثرك على أوربا فأبقى معك ، ولا أستطيع أن أطمئن الى أني سأكون وفياً اذا عبرت البحر فأحتفظ بما بيننا من صلة الزواج . ولست أريد هذا الوفاء الخلقي الذي يتصل بالنفس . . . إنما أريد الوفاء الكامل الشامل الذي يملك النفس كلها والقلب كله والضمير كله والجسم أيضاً . أريد هذا الوفاء الذي لا يبيح شركة ولا توهماً للشركة ولا تفكيراً فيها . وأنا آسف أشد الأسف محزون أشد الحزن ، لأني أعلم أني سأتعرض للفتنة إذا عبرت البحر . وان بعض اللحظ سيمس قلبي ، وأن بعض الجمال . . سيستهويني ، وأن بعض الشر سيدفعني الى شيء من الغي . . . وإذاً فما لي لا أستقبل الحياة شجاعاً جريئاً مستمتعاً بلذاتها محتملاً لتبعـاتها ! . . .» (ص ٨٧) .

في تطلعه الى «الوفاء» الكامل ، أي الى الحفاظ على براءته الاولى وهويته الريفية الأصلية ، وباعترافه بعجزه مع الرحلة الى أوربا عن تحقيق ذلك المطلب ، وبرفضه خداع نفسه وغيره عن هذا الأمر ، يشعر «أديب» بتميزه على غيره ، على أولئك الذين يظهرون ما لا يبطنون ، الذين يعيشون في ازدواجية خلقية لا تنقطع . وشتان بين الاعتراف بمنازع النفس والحس ، وبين الرياء وتعاطي المجون في الخفاء :

«وأنا على هذا كله أرى أني أقرب الى الخير من قوم لا يظهرون خلاعة ولا مجوناً ، ولا يكشفون للناس ولا لأنفسهم عما يطوون من سرائر بغيضة ونيات آثمة خبيثة . . . ومن يدري ! لعل حظي من الحيـاة أمام نفسـي أكثر مما تظن . ومن يدري ! لعل حظي من هذه الأخلاق الأخرى التي تعصم الرجل من الخلاعة والمجون أكثر مما تظن أيضاً . واني لأقيس نفسي الى صاحبك هذا الشيخ يظفر بالاجازة التي تجعله من علماء الدين وتضمن له أجراً يوسع عليه في الحياة ويمكنه من الترفيه على نفسه ، حتى أقدم على ما تعلم وما تعلم من الآثام والخطايا والخصال التي لا تلائم علماً ولا ديناً ولا خلقاً ، فهو يغرق في المجون والاثم الى أذنيه حين تمكنه الفرصة ، فان لم تواته دعاها واتخذ اليها الوسائل والأسباب . . .

مدينة تتوان ، للرسام الألماني ماكس پايفر ـ واتنبل .

وهو في الوقت نفسه يتكلف الوقار والاحتشام ويظهر الايمان والنسك . . . أنا يا سيدي خير من هــــذا الشيء . . .» (ص ٧٧ ـ ٧٨) .

يرفض صاحبنا «الأديب» هذه الازدواجية ، ويسمو بنفسه عن هذا القبح ، غير أنه ذاته يعاني من الانقسام ، فهو ـ كما رأينا ـ موزع النفس بين ما هو مخلف وراءه وبين ما هو مقبل عليه ، بين بيئته الأصلية وبين التحرر من قيود هذه البيئة . بل إن التطلع الى الرحلة والى التحرر يملؤه رعباً .

ويجتهد طه حسين في تجسيم شعور صاحبه «الأديب» بالذنب ، وبأسباب الندم . (ومن جديد يتحدث طه حسين عن نفسه عن طريق «الاحالة» الى صاحبه وبواسطة التحوير أو الرمز) .

من خلال اعترافاته ورسائله تبرز الرابطة التي تربط «أديب» بزوجته حميدة في صورة جديدة ، وتحمل مغزاً بعيداً . فلم تكن حميدة ـ كما يبوح الآن ـ زوجة وفية فحسب ، بل إنها قد رضيت به وبعاهته . فهذا «الأديب» مصاب بعاهة ويعاني من النقص . وعاهته أنه «قبيح الشكل دميم الوجه» ، بعيد كل البعد عن أن يرضي «أهواء النساء» ، ولم يكن يعترف في نفسه بذلك ، «ومتى رأيت رجلاً قبيحاً دميماً يؤمن بأنه قبيح دميم !» (ص ٩٥) . ولكن الحياة لم تعفه من أن تذكره بعاهته وأن تؤلمه في نفسه ، الى أن رضيت به حميدة واختارته بحبهــا .

بانفصاله عن حميدة ، أيا كانت دوافعه النبيلة ، قد حمل «أديب» نفسه ما لا طاقة لنفس أن تحتمله ، قد حمل نفسه أسباب الصراع والانقسام وازدواج الذات والمرض . ولكن ما كان بوسعه غير أن يختار الرحلة ، فلم تعد لحياته في ذلك الخمول من حوله معنى .

وقبل أن نتابع تجاربه في أوربا ، نعود الى علاقة طه حسين بصاحبه »أديب» . ومن الواضح أن طه حسين يتحدث هنا ـ عن قصد أو غير قصد ـ عن نفسه ، وعن محاولته المستمرة أن ينسى من حوله أنه ضرير ، وأن يصيب من الحياة والنجاح ما يصيبه غيره ، وعما أصابه من جراء هذا المسعى في حياته من آلام وما عاناه من شكوك . والكثير من الفقرات التي تأتي في هذا الاطار على لسان «الأديب» نصادفها من جديد بألفاظ مشابهة في الجزء الثالث من «الأيام» الذي كتبه طه حسين في الخمسينات . من ذلك الفقرة التالية من رسائل بطل القصة «أديب» :

«. . . فخير ما أتمناه لك وخير ما أتمناه للصديق وخير ما أتمناه للعدو إن طابت نفسي وأحببت للعدو خيراً ، هو أن يجنبك الله أسباب الندم ، ويعصمك من الاضطرار اليه والايغال فيه . فلست أعرف ألماً أشد ولا حزناً ألذع ولا عذاباً أمضى ولا شقاء مفسداً للحياة كهذا الذي يثيره الندم في نفس الرجل الذي يقدر من الأمر ما يأتي وما يدع . . .» (ص ٨٩) .

والفقرة التالية من «الأيام» ، الجزء الثالث ، تلقي الضوء على ما سبق تقديمه من قصة «أديب» .

«ولكنه كان يحمل في نفسه ينبوعاً من ينابيع الشقاء لا سبيل الى أن يغيض أو ينضب إلا يوم يغيض ينبوع حياته نفسها ، وهو هذه الآفة التي امتحن بها في أول الصبا ، شقي بها صبياً وشقي بها في أول الشباب . وأتاحت لــه تجاربه بين حين وحين أن يتسلى عنها ، بل أتاحت له أن يقهرها ويقهر ما أثارت أمامه من المصاعب ، وأنشأت له من المشكلات ، ولكنها كانت تأبى ألا أن تظهر له بين حين وحين أنها أقوى منه وأمضى من عزمه وأصعب مراساً من كل ما يفتق له ذكاؤه من حيلة» (ص ٩٥) .

ولكن طه حسين ليس هو وصاحبه «الأديب» سواء وان حمله الكثير من مشاعره وتجاربه ، فهو على خلاف صاحبه يأخذ نفسه بالتواضع ويسلح نفسه للرحلة بزهد أبي العلاء وتشاؤمه ، ويجتهد هكذا في حفظ نفسه من مغبة الخيبة ومخاطر الفشل ، فما له ، وهو الكفيف ، أن يقبل على فرنسا وباريس كما يقبل صاحبه «الأديب» :

«ثم ما أنا وهذه الفتن ، وقد كنت غارقاً في أدب أبي العلاء وفلسفته ، متمثلاً لهذه الفلسفة ، متكلفاً لتشاؤم شيخ المعرة ! وكثيراً ما كنت أخدع نفسي وأغرها ، وأزعم لها أني سأذهب الى باريس كما ذهب أبو العلاء الى بغداد . ومن يدري ! لعلي أعود من باريس ، كما عاد أبو العلاء

من بغداد ، فألزم قرية من القرى وأقيم فيها لا أريم» («أديب» ص ١١٦) .

فالذي يكتب السطور السابقة ليس هو طه حسين وهو مقبل على مغامرة الرحلة وإنما طه حسين بعد الرحلة ، وبعد أن حقق ما سعى اليه ، وبوجه عام فانه يتحدث في «أديب» عن عهد ماض وعن كفاح خاضه مع آخرين من أجل الفكر والثقافة المعاصرة في مرحلة مبكرة صعبة .

«أديب» في باريس

يعيش الأديب بين صراع الأضداد في باريس ، كما عاش من قبل في مصر . خرج من عالم القيود الى عالم الحرية ، وهو يصور إحساسه الجديد بالانطلاق والحياة في باريس بنفس الحدة والجموح اللذين يميزانه ، ويكتب الى صاحبه (أي الى طه حسين) يستحثه الى باريس فيقول :

باريـــــس

«أكتوبر في

انك تنتظر أن أكتب اليك لأصف لك حياتي في باريس . وما كان أحب الي أن أفعل ! ولكن حياة باريس لا توصف في الكتب والرسائل ، ولا سبيل لك الى أن تعرفها مقاربة إلا إذا حييتها . على أني أحب أن أصور لك شعوري في باريس تصويراً مقارباً غير دقيق . ولن يكون هذا التصوير بكلام أكتبه اليك ! فالكلام كما قلت لا يغني في باريس شيئاً . ولكن أذهب الى الأهرام ، فما أظن أنك ذهبت اليها قط ، وأنفذ الى أعماق الهرم الكبير ، فستضيق فيه بالحياة وستضيق بك الحياة ، وستحس اختناقاً وسيتصبب جسدك عرقاً ، وسيخيل إليك أنك تحمل ثقل هذا البنـاء العظيم وأنه يكاد يهلكك ، ثم أخرج من أعماق هذا الهرم وأستقبل الهواء الطلق الخفيف ، وأعلم بعد ذلك أن الحياة في مصر هي الحياة في أعماق الهرم ، وأن الحياة في باريس هي الحياة بعد أن تخرج من هذه الأعماق . واجتهد في أن تتم ما بقي لك من درس في القاهرة ، وتؤدي ما بقي لك من امتحان . واجتهد أيضاً في أن تستبقى رضـا الذين يحبونك ويشجعونك ويريدون أن تتم درسك في باريس واسرع الى باريس متى استطعت فاني أنتظـرك فيها . . .» (ص ١١٦ ـ ١١٧) .

تندلع الحرب العالمية ، فيرفض صاحبنا «الأديب» العودة ويصر على البقاء في العاصمة الفرنسية ، فباريس في نظره هي مجمع الحضارة الحديثة «قد حوت خير ما عند الانسانية من فن وأدب ، ومن فلسفة وعلم ومن عمل وأمل . . . » (ص ١٢١) ، وسقوطها يعني ـ كما يرى ـ سقوط عهد «الحضارة والعلم والفلسفة والتفكير والفن» ، ودمارها يعني أنه قد آن للانسانية «أن تستريح من جهدها الخصب العنيف» ، وأن تعود الى «الراحة المجدبة التي يملؤها الذل والعقم والهوان» (ص ١٢١) .

يقع «الأديب» في سحر «الحضارة» ، ويتحدث عن باريس وكأنها قد تقمصت روحه ، ولا غرو أن يتحطم في النهاية على صخرة الحياة والحريات التي لم يألفها ، فهو يحمل في طويته وأعماقه هويته الريفية القديمة وقيمه المتوارثة وحرمانه الطويل والشعور بالذنب القاسي وكيف تنتظم حياته في هذا المحيط الذي لم يشب فيه ولم يعتده وقد قدم اليه بنفس مضطربة منقسمة . يعيش «الأديب» في باريس موزع النفس بين الأضداد ، بين طلب العلم والاقبال عليه ، وبين طلب المتعة دون حدود ، بين السربون وصديقته «لين» :

«فأنا رجل موكل بالجد واللهو معاً ، أبلو اللذة حتى أصل الى أقصاها ، وأبلو الألم حتى أنتهي الى غايته ، أقبل على العلم حتى كأني لم أخلق إلا للعلم ، ثم أقبل على اللهو حتى كأني لم أخلق إلا للهو .» (ص ١٢٩) .

وهيهات له أن يسترد إرادته فيما يفعل وفيما يدع ، وينتهي به الأمر الى أن يعيش لساعته ، لغير سبب واضح كأنما ينتظر شيئاً مجهولاً (ص ١٣٠) ولا يحول انفصام الذات الذي يعانيه بينه وبين ادراك علته ، وتلمس أسبابها ومنابعها ، فهو عليل النفس ، لم يفقده المرض صوابه بعد :

«فأشعر بأن نشأتي في مصر هي التي دفعتني الى هذا كله دفعاً وفرضت هذا كله علي فرضاً ، لأني لم أنشأ نشأة منظمة ، ولم تسيطر على تربيتي وتعليمي أصول مستقرة مقررة ، وانما كانت حياتي مضطربة كلها أشد الاضطراب . . . ولو أني بقيت في مصر لأنفقت حياتي كلها كما بدأتها في هذا الاضطراب المتصل في غير نظام والى غير غاية . ولكني عبرت البحر الى بيئة لا يصلح فيها الاضطراب ، ولا تقوى على الحياة فيها نفوسنا الضعيفة

المضطربة . . . فلم أحسن الخضوع لما تفرضه من نظام واطراد . ثم كانت الحرب واضطربت الدنيا . . . ففقدت نفسي محورها . . .» (ص ١٣٢) .

وتزداد علته على نمط كلاسيكي مألوف ، فالعجز عن التوفيق بين منازعه ومطامحه يؤدي به الى انفصام الذات أو ازدواج الشخصية والى المعاناة من شعور الاضطهاد والمطاردة.ان جزءاً من ذاته يطارد ذاته ، فهو يشتري الصحف ليعرف ما تكتب عنه . . . وما يُكاد له من المكائد (ص ١٤٠) ، ويعاني من شعور الجحود والانكار . فالصحف «لا تعرف له حبه لفرنسا ووفاءه لباريس» ويتخيل نفسه «ألمانيا» موضوع نقمة فرنسا والحلفاء . وتتجسم له باريس في صورة «صديقته الخائنة» الين . . . التي «جحدت حقه ونسيت مودته» . (ص ١٤١) ويرى نفسه في صراع مرير مع تلك القوى التي دست له وأجمعت على نفيه ـ كما يتخيل ـ الى المغرب الأقصى . «أليست مصر أولى بي . . . ! إن في مصر حميدة وإن في فرنسا الين ، وجوار حميدة على بغضها لي أهون علي من جوار الين ، فان حميدة لم تؤلب عليّ ، ولم تكد لي . . . » (ص ١٤٣) وهكذا يهبط «الأديب» الى الأعماق والظلام . ينطفىء سراج العقل وينتهي الصراع ويفقد الفشل في التوفيق بين الأضداد مضمونه ومحتواه .

١) أنظر صلاح عبد الصبور «ماذا يبقى منهم للتاريخ ؟» القاهرة ١٩٦٨ .
«ان رواية «أديب» هي أحسن روايات طه حسين وأقربها الى الفن القصصي ، لأنها استطاعت أن تفلت من قيود أسلوب طه حسين غير الروائي . لقد كان موضوع الرواية أكبر من أن يختفي تحت زينة حسيه ، وكانت شخصياتها الحقيقية الواقعية أكثر من أن تخفت أصواتها موسيقى أسلوب طه حسين» (ص ١٥) .

٢) تشير أرقام السنين الى تاريخ النشر في صورة كتاب ، ولكن الكثير من مؤلفات طه حسين قد نشر قبل ذلك في المجلات . والرجوع الى تاريخ النشر الأول ضروري لدراسة ظروف نشأة هذه الأعمال ، وفي التالي نستخدم طبعة «أديب» التي نشرت في سلسلة «كتب للجميع» بالقاهرة ، يناير ١٩٥٣ ، وأرقام الصفحات بين الأقواس تشير الى هذه الطبعة .

٣) تدرج دار المعارف حتى الآن قصة «أديب» ضمن مؤلفات طه حسين «في التراجم والسير» ، وتقدمها كالتالي : «ذكريات طريفة للدكتور طه حسين ، صور فيها نفسه على لسان أديب مولع بالتثقيف الذاتي . . .» .

٤) أنظر كذلك «الأيام» الجزء الثالث ، ص ٧٥ ـ ٧٧ ، و٩٤ ـ ٩٨ .

٥) يشير طه حسين كذلك في مقدمة «أديب» الى ظروف نشأة الكتاب ، فهو يهدي كتابه الى صديق ، ويقول :
«إنك كنت أول المعزين لي حين أخرجني الجور من الجامعة وأول المهنئين لي حين ردني العدل اليها . .» (ص ٤) .

٦) مثال ذلك كتاب صلاح الدين ذهني «مصر بين الاحتلال والثورة» (القاهرة ١٩٣٩) ، فهو يأخذ كتابي «عيسى بن هشام» للمويلحي و«عودة الروح» لتوفيق الحكيم كمصادر تاريخية (أو «كشيء بين التاريخ والأدب» كما يقول) ليستجلي منهما صورة مصر في «عهد الاحتلال» وفي «عهد الثورة» (ثورة ١٩١٩) .

٧) أنظر : سهير القلماوي ، «ذكرى طه حسين» (اقرأ ٣٨٨) ، ١٩٧٤ ، ص ١١١ ـ ١٣٧ .

تحلل سهير القلماوي المؤثرات الذاتية في محاولات طه حسين القصصية ، وتشير بوجه خاص الى طغيان شخصية المعلم على شخصية القاص : «شعوره بقارئه ورغبته في أن يعلم ويعظ تدخلاً في فنية مؤلفاته الروائية الى حد بعيد . . .» (ص ١٥٩) .

وبتعبير آخر فطه حسين حاضر على الدوام في مؤلفاته الروائية وشبه الروائية ، ولذا كانت صورة المذكرات والأيام أقرب الى أغراضه وقدراته ، ونستطيع أن نضيف الى صورة المذكرات والأيام صورة «الرسائل» أيضاً وسنعود الى طرق هذا الموضوع فيما بعد .

وعلى نحو مشابه نستطيع القول أن رغبة توفيق الحكيم في عرض نفسه في قالب بعينه تطغى على محاولته القصصية في «عصفور من الشرق» وتؤثر بوضوح في بنية أعماله الفنية .

صلاح عبد الصبور

مأساة الحـــلاج

حوار الحلاج مع الشبلي

« بيت الحلاج»
«الحلاج وصديقه الشبلي يتحدثان ، وقد ارتدى كل منهما خرقة الصوفية ، شيخان في أواخر العمر»

الشبلي :

... يـا حلاج اسمع قـولي مولاي ؟
لسنا من أهل الدنيا ، حتى تلهينا الدنيا
أسرعنا لله الخطو العجلان ، فلما أضنانا الشوق الظمآن
طرنـا بجناحين
ولمسنا أهداب النور
هل نبصر عندئذ من قلب غمامتنا الفضيه
إلا أشباحاً حائلة تذوي في وهج العرفان
وظلالاً زائلة لا تمسكها الأجفان

الحلاج :

لكن . . يا أخلص أصحابي ، نبّئني . . .
كيف أميت النور بعيني
هذي الشمس المحبوسة في ثنْيات الأيام
تثاقل كل صباح ، ثم تنفض عن عينيها النوم
ومع النوم ، الشفقة
وتواصل رحلتها الوحشية فوق الطرقات
فوق الساحات ، الخانات ، المارستانات ، الحمامات
وتجمّع من دنيا محترقة
بأصابعها الحمراء النارية
صوراً ، وأشباحاً ، تنسج منها قمصاناً يجري في لُحمتها وسُداها الدم
في كل مساء تمسح عيني بها
توقظني من سبحات الوجـد
وتعود الى الحبس المظلم
قل لي يا شبلي
أأنا أرمـد ؟

الشبلي :

لا ، بل حدقتَ الى الشمس
وطريقتنا أن ننظر للنور الباطن
ولذا ، فأنا أرخي أجفاني في قلبي
وأحدقُ فيه ، فأسعد
وأرى في قلبي أشجاراً ، وثماراً
وملائكة ، ومصلين ، وأقماراً
وشموساً خضراء وصفراء وأنهاراً
وجواهر من ذهب ، وكنوزاً ، من ياقوت
ودفائن وتصاوير
كل في أعلى سمته
أو في أبهى هيآته

الحلاج :

هل تدري ياشيخي الطيب
لم نوّر ربي قلبك ؟

الشبلي :

هذا حالي يا حلاج
لن تحسدني ومعاذ أخوّتنا أن يخطر في بالك
أن تحصي ما يلقى عبدٌ من نعمة مولاه
لكن لا تسألني أيضاً . . . ما يدريني ؟
أحوال الصوفيين مواهب

الحلاج :

لا ، اني أشرح لك
لِمَ يختار الرحمن شخوصاً من خلقه
ليفرّق فيهم أقباساً من نوره
هذا ، ليكونوا ميزان الكون المعتل
ويفيضوا نوراً الله على فقراء القلب
وكما لا ينقص نور الله إذا فاض على أهل النعمة
لا ينقص نور الموهوبين اذا ما فاض على الفقراء

الشبلي :

لا ، يا حلاج
اني أخشى أن أهبط للناس
قد أبسط أجفاني فوق الدنيا
فأرى ، يُسراها ، أتمنى النعمى واليسرى
وأرى ، عسراها ، أتوقى العسرى
ويموت النور بقلبي

الحلاج :

هبنا جانَبنا الدنيا
ما نصنع عندئذ بالشر ؟

الشبلي :

الشر
ماذا تعني بالشر ؟

الحلاج :

فقر الفقراء
جوع الجوعى ، في أعينهم تتوهج ألفاظ لا أوقــن معناهــا
أحياناً أقرأ فيها
«ها أنت تراني
لكن تخشى أن تبصرني
لعن الديان نفاقك»
أحياناً أقرأ فيها
«في عينك يذوي إشفاق ، تخشى أن يفضح زهوك
ليسامحك الرحمــن»
قد تدمع عيني عندئذ ، قد أتألم
أماماً ، يملأ قلبي خوفاً ، يضني روحي فزعاً وندامه
فهي العين المرخاة الهدب
فوق استفهام جارح
« أين الله » . . ؟
والمسجونـون المصفـودون يسوقهمـــو شرطي مذهوب اللب
قد أشرع في يده سوطاً لا يعرف من في راحته قد وضعه
من فوق ظهور المسجونين الصرعى قد رفعه
ورجال ونساء قد فقدوا الحرية
تخذتهم أرباب من
دون الله عبيداً سُخرياً
يا شبلي
الشر استولى في ملكوت الله
حـدثنـي . . كيف أغض العين عن الدنيـــا
إلا أن يظـلم قلبـي ؟

الشبلي :

مهلاً . . مهلاً
بل أنت الآن على حافة أن يظلم قلبك

الحلاج :

لا ، بل إني أتنوّر من رأسي حتى قدمي

الشبلي :

صمتاً ، وإليك جوابك كي ترتد الى نفسك
هل تسألني من ذا صنـع الفقر ؟
من ألقى فـي عين الفقـــراء ؟
كلمـــات تفـزع مـن معـناها
وإليك جواب سؤالك :
الظلم . . .
هل تسألني من ذا صنع القيد الملعون ، وأنبــت سوطاً فـــي
كف الشرطـــي ؟

وإليك جواب سؤالك ؟
الظلم
هل تسألني من ذا صنع الاستعباد ؟
الظلم . . .
لكني ألقى في وجهك
بسؤال مثل سؤالك
قل : من صنع الموت ؟
قل : من صنع العلة والداء ؟
قل : من وَسَم المجذومين ؟
والمصروعين ؟
قل : من سمل العميان ؟
من مد أصابعه في آذان الصم ؟
من شد لسان البكم ؟
من سوّد وجه السود ؟
من صفّر وجه الصُفر ؟
من ألقانا في هذي الدنيا مأسورين

دينو كاڤالاري ، من مأساة الحلاج ، ماخوذ من هربرت ماسون ، موت الحلاج ، مطبعة جامعة نوتردام ١٩٧٩ .

لنغصّ بمشربنا ، ونُشاك بمطعمنا
نتنفس أبشع رائحة مصّاعدة من رجع حلوق الموتى
الموتى الأحياء المقتولين القتلة
الكذابين الخوانين ، لصوص الأطفال ومنتهكي الحرمات ،
وتجار الدم
وزناة الليل وقوّادي القرباء
وجباة بيوت المال
ومرابيّ الأسواق وبياعي الخمر
من ألقانا بعد الصفو النوراني
في هذا الماخور الطافح
من . . من . . ؟

الحلاج :

لا . . لا . . لا أجرؤ

أتريد تقول . .
لا . . لا . .
لا تملأ نفسي شكاً يا شبلي

الشبلي :

بل اني أملأها علماً ويقيناً
يا حلاج
الشر قديم في الكون
الشر أريد بمن في الكون
كي يعرف ربي من ينجو ممن يتردّى
وعلينا أن يتدبر كل منا درب خلاصه
فاذا صادفت الدرب فسر فيه
واجعله سراً ، لا تفضح سرك

الحلاج :

يا شبلي
دعني أتأمل فيما قد قلت الآن
ها أنت تزلزلني في داري
والسوق يزلزلني إن أترك داري
كلماتك تجذبني يمنه . . .
وعيوني تجذبني يسره . .

«مناد ينادي بالخارج»

ابراهيم :

هل أدخل ياشيخي ؟

الحلاج :

ما أجمل خلوة روحينا يا شبلي
ما أحلى أن نتكاشف ، لكن الأيام ضنينه
ومواجدنا لا تنفذ
فليشهدنا ابراهيم
هل تعرفهُ ، شاب من أهل الله . . .

الشبلي :

وأحبه

الحلاج :

أدخل يا ابراهيم

«يدخل ابراهيم بن فاتك ، منزعج الخاطر مسرعاً»

الحلاج :

ماذا تطوي في قلبك حتى فاض على سيماك
هدىء من روعك ، فالدنيا عند الشبلي
في خير ما دمنا في خير

ابراهيم :

ما أصبحنا في خير بعد الآن
قد كنت أزور اليوم القاضي ابن سُرَيج
نبأني أنّ ولاة الأمر يظنون بك السوء . . .

الحلاج :

بي يا ابراهيم ؟ . .

ابراهيم :

. . . ويقولون
هذا رجل يلغو في أمر الحكام
ويؤلب أحقاد العامة
ورجائي أن أنبيك رجاءه
بالحيطة والكتمان

الحلاج :

ماذا نقموا مني ؟
أترى نقموا مني أني أتحدث في خلصائي
وأقول لهم إن الوالي قلب الأمة
هل تصلح إلا بصلاحه
فاذا وليتم لا تنسوا أن تضعوا خمر السلطة
في أكواب العدل ؟
أترى نقموا مني تدبيري رأيي في أمر الناس
إذ اشهدهم يمشون الى الموت
لكن توجههم للموت يباعدهم عن رب الموت

ابراهيم :

زعموا أن قد أرسلت رسائل سرية
لأبي بكر الماذرائي ، والطولوني ، ولحمد القنائي
وسواهم ممن يطمح للسلطة

الحلاج :

هم بعض وجوه الأمة
وهمو أيضاً خلصائي ، أحبابي
وعدوني إن ملكوا الأمر
أن تحلوا سيرتهم ويعفوا عن سقط الفعل
أن يعطوا الناس حقوق الناس على الحكام
فنجاوبهم بحقوق الحكام على الناس
هم زهرة آمالي في هذا العالم يا ابراهيم
ولهذا أرويهم من خطراتي ، وأندّيهم برقيق القول

الشبلي :

يا حلاج
لا أدري للصوفيّ صديقاً إلا نجوى الليل

وبكاء الخوف من الدنيا
وأناشيد الوجد المشبوب وآهات الذل
وفتوح المحبوب بنور الوصل
فاذا ثقلت في جنبيه الوحدة
فليلزم أهل الخرقة . أبناء الفاقه
ممن قنعوا باليأس عن الآمال
طرحوا الانكار ببحر التسليم
حجبوا عن أعينهم همّ الرؤية
قرأوا ما لم تره العين
قل لي . . يا حلاج
أوثقت بأن وجوه الأمة ممن تعرف
إن ولّوا ظلوا أهل موده ؟

الحلاج :

لا يعنيني أن يرعوا ودّي أو ينسوه
يعنيني أن يرعوا كلماتي

الشبلي :

بل ما يدريك بأنهمو إن ولوا لم تسكرهم خمر السلطة
وبأنهمو ما التفّوا حولك
إلا لكراهتهم من دَبّر لك

الحلاج :

قد خِبتُ إذن . لكن كلماتي ما خابت
فستأتي آذان تتأمل إذ تسمع
تنحدر منها كلماتي في القلب
وقلوب تصنع من ألفاظي قدره
وتشد بها عَصَبَ الأذرع
ومواكبُ تمشي نحو النور . ولا ترجع
الا أن تسقي بلعاب الشمس
روح الانسان المقهور الموجع

ابراهيم :

مولاي
أخشى أن يدركك الكيد الظالم
ماذا تنوي . . ؟

الحلاج :

ما يرضاه الرحمن لمخلوق في صورته ، ذي روح متصف بصفاته

ابراهيم :

هل يقصد مولاي خراسان
ويظل بها حتى يهدأ عنه السعي المحموم ؟

الحلاج :

خراسان . . خراسان
لينور قلبك ربي ، يا ابراهيم
أخراسان . . الجنة
كي يقصدها من أضنته الدنيا ؟
هل ثمت عدل وصفاء بخراسان
كي يقصدها من أمرضه الظلم ؟

ابراهيم :

يا مولاي
الظلم بكل مكان
والجنة آخر سعي الانسان
لا أول سعيه
ها أنت وحيد ، شيخ مجهود . أضناك التطواف في أرجاء الدنيا طلباً للفطنة
ورجعت لتلقي الحمق يسود بكل مكان
يتحرش بك . .
آلاف الحمقى . . آلاف الآلاف
أعداؤك كثر يا مولاي !

الحلاج :

لكن صحابي أكثر من أعدائي

ابراهيم :

لا أبصر مخلوقاً منهم يا مولاي
الا شيخي الشبلي . . وأنا
وكلانا مسكين يتحسس خطوه

الحلاج :

أصحابي أكثر من أن تحصيهم يا ابراهيم
أصحابي آيات القرآن وأحرفه

دينو كاڤالاري ، من مأساة الحلاج ، مأخوذ من هربرت ماسون : موت الحلاج ، مطبعة جامعة نوتردام ١٩٧٩ .

كلمات المحزون المهجور على جبل الزيتون
أحياء الأموات ، الشهداء الموعودون
فرسان الخيل البلق ذوو الأثواب الخضراء
آلاف المظلومين المنكسرين

ابراهيم

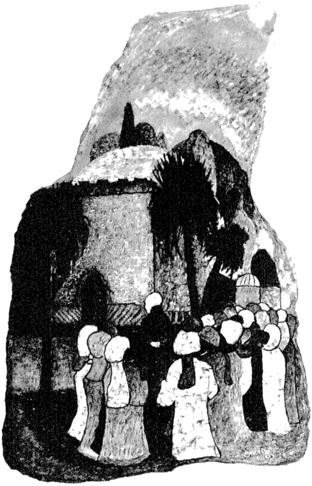
يا مولاي
في عصر ملتاث ، قاس ، وضنين
لن يصنع ربي خارقة أو معجزة ، كي ينقذ جيلاً من هلكى
قد ماتوا قبل الموت

الحلاج :

يا ولدي ، كم أخطأت الفهم !
لا أطلب من ربي أن يصنع معجزة ، بل أن يعطيني جلداً
كي أدرك أصحابي عنده

ابراهيم :

يا مولاي
خوفي لا يسعفني أن أفهم عنك
هل تأذن لي أن أذهب للماذرائي



دينو كافالاري ، من مأساة الحلاج ، مأخوذ من هربرت ماسون : موت الحلاج ، مطبعة جامعة نوتردام ١٩٧٩ .

استرشده فيما نفعل ؟

الحلاج :

بل تسأل قلبك !

ابراهيم :

بل ، تأذن لي ، ولك الفضل

الحلاج :

اذهب ، قل له
يرجوك الحلاج
أن تحفظه في قلبك

ابراهيم :

رجل طيّب . .
ويحبك

الحلاج :

يقصيه هذا عني
أحياناً يخطيء سُبل الحب
ويحب الله بشخصي

ابراهيم :

ماذا تعني . . ؛

الحلاج :

لو أحببني في الله
بدلاً من حب إلهــي فيّ
لم يفزع ، لم ينصحني بالهجرة لخراسان

الشبلي :

هذا حق
لا أنصح بخراسان
قل لي يا حلاج
هل ما اشتقت الى الحج ؟

الحلاج :

الحج . . .
هل أوقد قلبي ناراً إلا الحج ؟
هل أنضج قلبي إلا وقد الصحراء وسعي الرمضاء
والصوم الي أن أغفي الجسم الناحل في جذع النخلة
في أرض مدينته الخضراء
وُلِدَت كلمات الله هناك بقلبي المثقل
فأتيت بها ، طوّفت بأرض الناس
عن فتنة طلعتها أنضو أطراف ثيابي شيئاً شيئاً
حتى لا يبهرهم حسن الحمل ،
فيظنون بي السوء ، ويتهمون يقيني
يا شبلي
أنا لم أكشف عن طلعة حالي بعد
والحج سيلقي في قلبي حملا آخر
لا . . لا . . قلبي لم يفرغ بعد

الشبلي :

أومأت ، وما صرّحت ، فماذا تنوي ؟

الحلاج :

هل تذكر ما قال لنا عمرو المكي . .
لما أعطانا الخرقة والعهد ؟
«يا ولديّ . . .
الحب الصادق
موت العاشق
حتى يحيا في المعشوق
لا حب إذا لم تخلع أوصافك
حتى تتصف بأوصافه »
وأنا أنوي أن يكمل حبي لله
أن أخلع أوصافي في أوصافه
أنا انسان يضنيني الفكر ويعروني الخوف
أنا إنسان يظمأ للعدل ويقعدني ضيق الخطو
فأعرني خطوك يا محبوبي
ثبّت قلبي يا محبوبي
وشفيعي في صدق الرغبة والميل
قلبي المثقل
ودموعي في الليل
سأخوض في طرق الله
ربانيا حتى أفني فيه
فيمد يديه . يأخذني من نفسي
هل تسألني ماذا أنوي ؟
أنوي أن أنزل للناس
وأحدثهم عن رغبة ربي
الله قوي ، يا أبناء الله
كونوا مثله
الله فعول يا أبناء الله
كونوا مثله . .
الله عزيز يا أبناء الله

الشبلي :

خفف من غلوائك يا شيخ
فلقد أحرمت بثوب الصوفي عن الناس

الحلاج :

تعني هذي الخرقة
إن كانت قيداً في أطرافي
يلقيني في بيتي جنب الجدران الصماء
حتى لا يسمع أحبابي كلماتي
فأنا أجفوها أخلعها . . يا شيخ
ان كانت شارة ذل ومهانة
رمزاً يفضح أنا جمعنا فقر الروح الى فقر المال
فأنا أجفوها ، أخلعها ، يا شيخ
إن كانت ستراً منسوجاً من إنّيّتنا
كي يحجبنا عن عين الناس ، فنحجب عن عين الله
فأنا أجفوها ، أخلعها ، يا شيخ
يا رب اشهد
هذا ثوبك
وشعار عبوديتنا لك
وأنا أجفوه ، أخلعه في مرضاتك
يا رب اشهد
يا رب اشهد

«يخلع الخرقة»

(ستار)

Salah Abd as-Sabur · Die Tragädie des Halladsch

Halladsch und Schibli im Gespräch

Haus des Halladsch. Halladsch und sein Freund Schibli im Gespräch, zwei hochbetagte Männer. Sie tragen das Flickengewand der Sufis.

Schibli: Halladsch, höre meine Worte!
Wir sind nicht von dieser Welt, daß sie uns in ihren Bann schlägt.
Wir strebten mit eiligen Schritten zu Gott. Als uns das ungestillte Verlangen bedrängte,
erhoben wir uns mit Flügeln
und berührten die Strahlen des Lichts.
Schauen wir nun aus der Mitte unserer silbernen Wolke
mehr als verblassende Schatten, vergehend in der Glut der Erkenntnis,
dahinschwindende Schatten, die die Augen kaum erfassen?

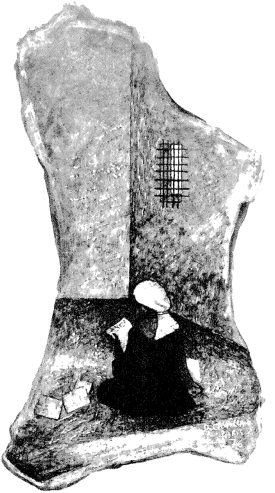
Halladsch: Aber ... treuester Freund, sag mir,
wie kann ich das Licht meiner Augen auslöschen?
Die Sonne, gefangen in den Falten der Tage,
erhebt sich mühsam jeden Morgen und wischt sich den Schlaf aus den Augen
und mit dem Schlaf das Mitleid.
Sie setzt ihre unbarmherzige Reise fort über die Straßen,
die Plätze, die Karawansereien, die Hospitäler, die Badehäuser,
sie sammelt aus einer brennenden Welt
mit ihren roten brennenden Fingern
Bilder und Schatten und webt daraus Gestalten,
in deren Adern das Blut fließt.
Jeden Abend fährt sie mir damit über die Augen,
schreckt mich aus den Höhen der Extase
und kehrt in das dunkle Gefängnis zurück.
Sag mir, Schibli,
sind meine Augen krank?

Schibli: Nein, du blicktest in die Sonne,
aber wir haben das innere Licht zu schauen.
Deshalb senke ich meine Lider,
schaue in mein Herz, und das Glück wird mir zuteil.

In meinem Herzen sehe ich Bäume und Früchte,
Engel und Beter, Monde
und Sonnen, grüne und gelbe, Flüsse
und Juwelen und Geschmeide aus Rubinen,
Schätze und Gemälde,
ein jedes in seiner höchsten Vollendung
und in seiner schönsten Form.
Halladsch: Weißt du, mein guter Scheich,
wofür Gott dein Herz erleuchtet hat?
Schibli: Das ist mein Geschick, Halladsch,
beneide mich nicht!
Unsere Brüderschaft verhüte, daß dir einfiele,
aufzurechnen, was ein Knecht von der Gnade seines Herrn empfängt.
Aber frag' mich auch nicht ... wie soll ich es wissen?
Die Erfahrungen der Sufis sind Gnade.
Halladsch: Nein, ich erkläre dir,
warum der Barmherzige unter seinen Geschöpfen einige erwählt
und sie mit seinem Licht beschenkt:
sie sollen dieser kranken Welt die Waage halten
und die stumpfen Herzens sind, mit dem Licht Gottes erfüllen.
Nimmt das Licht Gottes nicht ab, wenn es auf die Reichen scheint,
so auch nicht das Licht der Begnadeten, wenn es auf die Armen fällt.
Schibli: Nein, Halladsch,
ich fürchte mich, zu den Leuten herabzusteigen,
ich fürchte, ich könnte einen Blick auf die Welt werfen,
ihre Fülle sehen und mir Reichtum und Überfluß wünschen,
ich könnte ihre Not sehen und mich vor der Not schützen wollen,
ich fürchte, es stürbe das Licht in meinem Herzen.
Halladsch: Und haben wir der Welt den Rücken gekehrt,
was tun wir dann mit dem Bösen?
Schibli: Dem Bösen?
Was meinst du mit dem Bösen?
Halladsch: Die Armut der Armen,
den Hunger der Hungrigen; in ihren Augen flackern Worte, deren Bedeutung ich nicht erfasse.
Manchmal lese ich in ihren Augen:
„Du siehst mich,
aber du fürchtest dich, mich anzublicken.
Der Herr verfluche deine Heuchelei!"
Manchmal lese ich in ihren Augen:
„In deinem Blick erstirbt das Mitleid,
du fürchtest dich, es könnte deinen Hochmut verraten!
Gott verzeihe dir!"
Ich weine dann wohl, ich leide,
was aber mein Herz erschauern läßt und mein Innerstes mit Schrecken und Reue füllt,
ist das Auge mit dem gesenkten Lid,
gesenkt über eine bittere Frage:
„Wo ist Gott?"
Die gefesselten Gefangenen treibt ein Wächter besinnungslos an,
drohend hält er eine Peitsche in seiner Hand,
er weiß nicht, wer sie in seine Hand legte,
wer ihn über die niedergebeugten Gefangenen erhob.
Männer und Frauen haben die Freiheit verloren.
Selbstherrliche Herren machten sie zu Sklaven.
Das Böse hat sich der Welt bemächtigt.
Sag mir ... wie kann ich die Augen vor dieser Welt schließen,
ohne daß mein Herz finster wird?
Schibli: Vorsicht ... Vorsicht!
Du bist schon nahe daran, daß sich dein Herz verfinstert.

Halladsch: Im Gegenteil, mich erfüllt das Licht ganz und gar.
Schibli: Schweig! Hier ist die Antwort, damit du zu dir selbst findest.
Du fragst mich: Wer hat die Armut geschaffen?
Wer hat den Augen der Armen den Ausdruck verliehen, der dich erschreckt?
Und hier ist die Antwort auf deine Frage:
die Ungerechtigkeit.
Du fragst mich: Wer hat die Verfluchten Fesseln geschmiedet?
Wer hat dem Büttel die Peitsche in die Hand gegeben?
Hier ist die Antwort auf deine Frage:
die Ungerechtigkeit.
Du fragst mich: Wer hat die Sklaverei unter die Menschen gebracht?
Die Ungerechtigkeit.
Nun frage ich dich, wie du mich gefragt hast:
Sag, wer hat den Tod erschaffen?
Sag, wer hat Krankheit und Gebrechen gesät?
Sag, wer hat die Aussätzigen gebrandmarkt
und die Epileptiker?
Sag, wer hat die Augen der Blinden blind gemacht?
Wer hat die Ohren der Tauben durchstoßen?
Wer hat den Stummen die Zunge verstümmelt?
Wer hat die Schwarzen schwarz
und die Gelben gelb gemacht?
Wer hat uns hinausgestoßen unter die Gefangenen dieser Erde?
Beim Trinken verschlucken wir uns, und beim Essen schnürt es uns die Kehle zu.
Wir atmen den faulen Gestank, der aus den Kehlen der Toten strömt.
Die Toten, die noch leben, und die Ermordeten, die selbst Mörder sind,
die Lügner, die Verräter, die Kindesentführer, die Schänder des Heiligen, die Blutsauger,
die Ehebrecher der Nacht,
die Zuhälter der eigenen Verwandtschaft,
die Steuereintreiber,
die Wucherer auf den Märkten und die Drogenhändler.
Wer hat uns aus der himmlischen Eintracht
in diese übelriechende Lasterhöhle geworfen?
Wer ... wer?
Halladsch: Nein ... nein, ich wage es nicht.
Du möchtest sagen ...
Nein ... nein.
Säe keinen Zweifel in meiner Seele!
Schibli: Nein, ich will ihr Wissen und Gewißheit geben,
Halladsch.
Das Böse ist alt in dieser Welt,
das Böse ist für die Bewohner dieser Welt gemacht,
damit der Herr erfährt, wer sich rettet und wer fällt.
Jeder hat den Weg seiner Erlösung zu finden.
Findest du den Weg, so geh ihn,
mach ihn zu deinem Geheimnis, verrate dein Geheimnis nicht!
Halladsch: O Schibli,
laß mich das Gesagte überdenken.
Du störst mich in meinem Haus auf,
und der Markt stört mich auf, wenn ich mein Haus verlasse.
Deine Worte ziehen mich nach rechts,
und meine Augen ziehen mich nach links.
(Von draußen ruft jemand.)
Ibrahim: Darf ich eintreten, mein Scheich?
Halladsch: Wie wohltuend ist unsere Abgeschiedenheit, Schibli!
Wie wohltuend, daß wir uns einander offenbaren!
Aber die Tage vergehen, und unsere Sehnsucht ist unendlich.
Laß Ibrahim zu uns kommen!
Kennst du ihn? Ein junger Mann auf dem Wege Gottes.

Schibli: Ich liebe ihn.
Halladsch: Tritt ein, Ibrahim!
(Ibrahim ibn Fatik tritt ein, aufgewühlt und in großer Eile.)
Halladsch: Was hat dein Herz, daß dein Gesicht es verrät?
Fasse dich! Für Schibli geht es der Welt gut,
solange es uns gut geht.
Ibrahim: Um uns ist es nicht mehr gut bestellt.
Als ich heute den Richter Ibn Suraidsch besuchte,
vertraute er mir an, daß die Obrigkeit dich verdächtigt.
Halladsch: Mich verdächtigt, Ibrahim?
Ibrahim: ... sie sagen:
Das ist ein Mann, der übel von den Herrschern redet
und den Haß des Volkes anstachelt.
Er übertrug mir seine Bitte:
Sei vorsichtig und schweig!
Halladsch: Weshalb grollen sie mir?
Sie grollen mir, weil ich mit meinen Freunden spreche
und ihnen sage, daß der Wali das Herz der islamischen Gemeinschaft ist.
Kann sie rechtschaffen sein ohne seine Rechtschaffenheit?
Steht ihr der Gemeinschaft vor, so vergeßt nicht, den Wein der Macht in die Becher der Gerechtigkeit zu gießen.
Grollen sie mir etwa, weil ich mir Gedanken mache,
weil ich sehe, daß die Leute dem Tode zustreben,
und, indem sie dem Tod zustreben, sich vom Herrn über den Tod entfernen!
Ibrahim: Sie behaupten, du hast geheime Botschaften geschickt
an Abu Bakr al-Madhirra'i, at-Tuluni, Hamd al-Qana'i
und andere, die nach der Macht trachten.
Halladsch: Sie sind führende Männer der Gemeinschaft,
meine Freunde, meine Getreuen.
Sie versprachen: herrschten sie über die Leute,
führten sie ein tadelloses Leben und erhöben sich über die gemeine Tat.
Sie würden den Leuten ihre Rechte gewähren
und die Leute ihnen ihre Rechte.
Sie sind meine Hoffnung in dieser Welt, Ibrahim,
deshalb stille ich ihren Durst mit meinen Gedanken und erfrische sie mit meinen milden Worten.
Schibli: Für den Sufi weiß ich keinen anderen Freund als die Zwiesprache in der Nacht
und das Weinen aus Angst vor der Welt,
die Gesänge des Verlangens, die Wehrufe der Erniedrigung
und die Offenbarung des Geliebten in der Vereinigung.
Bedrückt ihn die Einsamkeit,
soll er sich zu den Sufis gesellen, den Söhnen der Armut,
die in der Hoffnungslosigkeit Genüge finden,
die jeden Zweifel wegwerfen in das Meer der Unterwerfung.
Sie befreiten ihre Augen von der Sorge des Sehens
und sahen, was kein Auge gesehen hat.
Sag mir, Halladsch,
bist du dessen gewiß, daß deine Freunde, die führenden Männer der Gemeinschaft,
Freunde bleiben, wenn sie zur Herrschaft gelangen?
Halladsch: Es kümmert mich nicht, ob sie meine Freundschaft gedenken oder sie vergessen,
sondern, ob sie meine Worte beachten.
Schibli: Was gibt dir die Gewißheit, daß sie sich als Herrscher nicht am Wein der Macht berauschen,
daß sie sich nicht nur deshalb um dich geschart haben,
weil sie den hassen, der dich verfolgt?
Halladsch: Dann bin ich fehlgegangen, nicht meine Worte.
Es werden Menschen kommen, die hören und nachdenken.
Meine Worte werden ihr Herz erreichen.
Meine Worte werden in ihnen eine Kraft freisetzen
und ihre Arme stärken.



دينو كاڤالاري ، من مأساة الحلاج ، مأخوذ من هربرت ماسون : موت الحلاج ، مطبعة جامعة نوتردام ١٩٧٩ .

Scharen von Menschen werden dem Licht entgegenschreiten und nicht kehrtmachen,
ehe sie die Sehnsucht der Niedergedrückten und Leidenden
mit dem Balsam der Sonne gestillt haben.

Ibrahim: Herr,
ich fürchte, daß du ein Opfer der Bosheit wirst.
Was hast du vor?

Halladsch: Was Gott von seinem Geschöpf erwartet, das nach ihm geformt ist.

Ibrahim: Sollte sich mein Herr nicht nach Chorasan begeben
und dort bleiben, bis sich die Aufregung gelegt hat?

Halladsch: Chorasan ... Chorasan,
Gott erleuchte dein Herz, Ibrahim!
Ist Chorasan denn das Paradies,
daß der dahin strebt, den die Welt bedrückt?
Gibt es etwa Gerechtigkeit und Frieden in Chorasan,
daß der dahin strebt, den das Unrecht krankgemacht hat?

Ibrahim: Herr,
das Unrecht findet sich an jedem Ort.
Das Paradies ist das letzte Ziel des Menschen,
nicht sein erstes Verlangen.

Sieh, du bist allein, ein erschöpfter Greis.
Das Umherziehen in der weiten Welt auf der Suche nach Erkenntnis hat dich ermattet.
Du kehrtest zurück, um zu finden, daß die Dummheit an allen Orten herrscht.
Sie stellt sich dir in den Weg.
Tausende von Narren Abertausende,
deine Feinde sind zahllos, Herr!

Halladsch: Aber meine Freunde sind zahlreicher als meine Feinde.

Ibrahim: Ich sehe keinen, Herr,
außer meinem Scheich Schibli und mir,
beide arm, mit tastendem Schritt.

Halladsch: Meine Freunde sind zahllos, Ibrahim:
meine Freunde sind die Verse und Buchstaben des Koran,
die Trauer des Verlassenen am Ölberg,
die Toten, die leben, – die Märtyrer, die das Heil erlangten,
die grüngekleideten Ritter auf den gescheckten Pferden,
Tausende von Unterdrückten und Niedergeschlagenen.

Ibrahim: O Herr!
In dieser von Sinnen geratenen, trostlosen Zeit
wird der Herr kein Zeichen oder Wunder geschehen lassen,
um die Menschen vor dem Verderben zu retten.
Sie sind tot, noch bevor sie gestorben sind.

Halladsch: Mein Sohn, wie fehl du gehst!
Ich bitte den Herrn nicht um Wunder, sondern um Kraft,
daß ich zu meinen Freunden gelange, die bei ihm sind.

Ibrahim: Herr, Angst macht es mir schwer, dich zu verstehen.
Gestatte mir, al-Madhirra'i aufzusuchen,
um bei ihm Rat zu holen!

Halladsch: Frage dein Herz!

Ibrahim: Ich bitte dich, gestatte es mir!

Halladsch: Geh und sag ihm:
Halladsch bittet dich,
ihn in deinem Herzen zu bewahren.
(Ibrahim geht.)

Schibli: Ein guter Mensch...
Er liebt dich.

Halladsch: Das führt ihn von mir fort.
Manchmal verfehlt er die Wege der Liebe
und liebt Gott in meiner Person.

Schibli: Wie meinst du das?

Halladsch: Liebte er mich in seiner Liebe zu Gott,
statt Gott nur in mir zu lieben,
wäre er ohne Furcht und hätte mir nicht zur Flucht nach Chorasan geraten.

Schibli: Das ist richtig,
ich rate von Chorasan ab.
Halladsch,
verlangt es dich nicht nach der Pilgerfahrt?

Halladsch: Die Pilgerfahrt...
Hat je etwas anderes mein Herz entzückt?
War es nicht das Wandern im glühenden Sand der Wüste, das mein Herz zur Reife brachte!
Und das Fasten, bis der ausgezehrte Körper am Stamm einer Palme einschlief
auf dem Boden der grünen Stadt!
Dort gingen die Worte Gottes meinem übervollen Herzen auf.
Ich nahm sie mit, zog durch die Welt,
nur nach und nach enthüllte ich ihren Zauber,
auf daß der Glanz meines Geheimnisses die Menschen nicht blende,
auf daß sie mich nicht der Ketzerei verdächtigten.
O Schibli!
Ich habe meinen Zustand noch nicht enthüllt.
Die Pilgerfahrt würde meinem Herzen eine neue Bürde aufladen.

Nein, nein, mein Herz ist noch nicht frei.
Schibli: Du sprichst in Andeutungen! Was hast du vor?
Halladsch: Weißt du noch, was ʿAmr al-Makkī sagte,
als er uns das Gelübde abnahm und das Gewand gab:
„Mein Sohn,
die wahrhaftige Liebe
ist der Tod des Liebenden,
damit er im Geliebten lebe.
Keine Liebe, ohne daß du deine Eigenschaften aufgibst
und die des Geliebten annimmst."
Ich will, daß meine Liebe zu Gott sich vollendet
und ich in ihm aufgehe.
Aber ich bin verwirrt, Furcht ergreift mich.
Stärke mein Herz, Geliebter!
Ich lechze nach Gerechtigkeit, aber die Enge meiner Schritte lähmt mich.
Verleihe mir deine Schritte, Geliebter!
Zeuge für die Wahrhaftigkeit meines Verlangens!
Mein schweres Herz...
Meine Tränen in der Nacht...
Ich will mich Gottes Wegen überlassen,
auf ihn vertrauend, bis ich in ihm vergehe,
bis er seine Hand ausstreckt und mich von mir selbst befreit.
Du fragst mich, was ich vorhabe?
Ich werde mich zu den Menschen begeben,
ihnen von seinem Willen erzählen:
Gott ist stark, ihr Söhne Gottes,
seid wie er!
Gott ist unermüdlich, ihr Söhne Gottes,
seid wie er!
Gott ist edelmütig, ihr Söhne...
Schibli: Zügle deine Maßlosigkeit, Scheich!
Du hast mit dem Kleid der Sufis den Menschen entsagt!
Halladsch: Du meinst dies Flickengewand!
Ist es eine Fessel, die mich festhält,
im Hause, zwischen stummen Wänden,
so daß meine Lieben meine Worte nicht hören,
dann lasse ich es, ich lege es ab, Scheich!
Ist es ein Zeichen für Erniedrigung und Verachtung,
dafür, daß wir zu unserer Bedürftigkeit die geistige Verarmung hinzufügten,
dann lasse ich es, ich lege es ab, Scheich!
Ist es ein Schleier, gewoben aus unserem Selbst,
daß er uns vor den Augen der Menschen verberge,
so verbergen wir uns vor Gottes Augen,
dann lasse ich es, lege es ab, Scheich!
O Gott, sei mein Zeuge!
Dies ist dein Kleid,
das Zeichen unserer Ergebenheit vor dir.
Ich lasse es, ich lege es mit deiner Billigung ab!
O Gott, sei mein Zeuge!
O Gott, sei mein Zeuge!
(Er zieht das Gewand aus.)

(Vorhang)

Aus dem Arabischen von Nagi Naguib und Stefan Reichmuth © Edition Orient, Berlin

Mohamed Belkheir

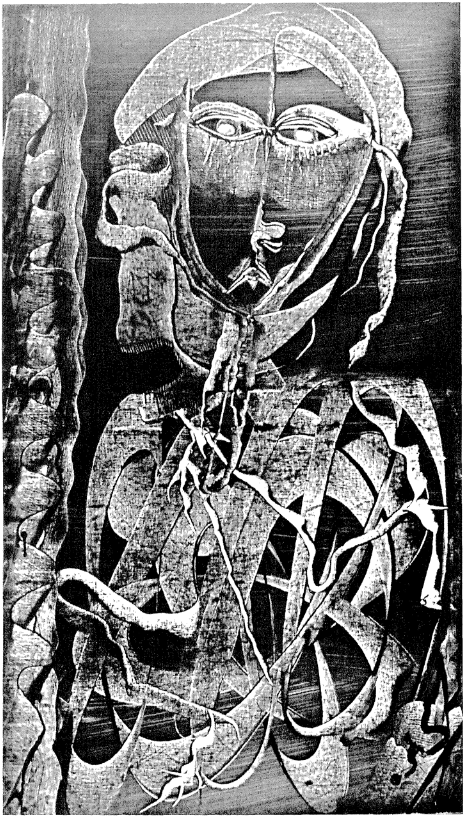
Emigranten in Marokko

Hilf mir, Fürst aller Ritterschaft,
der du die Geiseln der Christen in Freiheit setzt,
Gott zuliebe, hilf mir.
Sid Scheik, der Heilige der Heiligen, der Ritter.
Weder mein Zustand, noch meine inständigen Bitten haben dich bewegt.
Ich irre umher unter den Leuten, den sorglosen,
unter Berbern, den Leuten von Guir und Tell.
Ich werde ihr Hohngelächter sein, und du wirst ihre Vorwürfe empfangen.
Sie sind fort, und ich bin geblieben,
traurig, mich der Meinen erinnernd.
Sobald die Nacht klar ist vom aufleuchtenden Mond,
sobald Finsternis ist ohne Sterne...
Ich erwarte von Gott, dass meine Zeit gekommen ist.
Vergänglich ist das Glück der Mächtigen.
Ich bin emigriert und bedaure nichts.
Wer Zeugen hat, wird den Gruss sehen.
Auf der Waage nimmst du das Mass.
Wie immer der Preis ist, ich bin mehr wert.
Seine Freiheit verkaufen, würde des Weisen Schande sein.
Ich lebe jetzt im Lande Mulay Alis,
beschützt vom Heiligen und vom Sultan,
dem Herrn des Westlichen Tors,
des alten Marktes von Fez.
Dort kauft man, sich der Sparsamkeit befleissigend und nichts vergeudend.
Die hohe Stimme des Muezzins ruft
über den Festungswall, wo alles tief schläft.
Wassereimer. Waschungen. Es ist die Stunde des Gebets.
Erwählt ist, wer sich rechtzeitig erhebt.
So viele Opfergaben dem Heiligen!
Geschmückte Kamelhengste, gewebte Mäntel,
schnellfüssige Kamelstuten. Roter Widerschein.
Geifernde Kamele, die Halsschmuck tragen.
So viele im Vortrupp, so viele Zurückgebliebene,
So viel Freude, so viel Leid.
Vorn berühren sich die Füsse im Marsch,
Die hinten stützen sie sich im Schritt.
Ihre Freude verwandelt sich, Schritt für Schritt, in Lauf.
Auf den Flanken weisse und graue Flecken.
Geschmückte Sattel, volle Mähnen.
Ich bin allein, fern den Meinen.
Hinter dem Federbusch sind die Reiter verschwunden.
Ksel und Filali, die Berge, sind sie vergleichbar?
Kaum. Der treue Vogel kommt aus dem Hintergrund.
Die Nahrung des Armen bei Anbruch der Nacht.
Die Esel bringen die Mahlzeit.
Hier unten lasse ich meine Pferde zur Erde gleiten,
und meine Rüstung erwartet die Ankunft der Gum-Reiter.
In lebhafter Haltung folgen die Gruppen der Reiter
zum Rhythmus der wiederholten Salven, Wolken von Barud.
Der Rauch berauscht mich
und mein Pferd wendet sich schnell, ein illuminierter Tänzer.

Und ob mich Kheira vergisst?

Taube, scheckige Flügel, ich rufe dich,
gib ihm meine Nachricht, und ich komme wieder.
Und ob mich Kheira vergisst?
Erzähl' meinem Liebsten mit den feinen Tätowierungen
von dieser Liebe, meiner Qual.
Deine Gestalt, die stattliche beunruhigt mein Herz.
Hier bin ich der Ritter, nicht mehr halte ich die Zügel,
und mein Pferd tänzelt mehr mit jedem Schritt.
Hier bin ich, von der Klippe geworfen,
allein gelassen in der Verzweiflung
auf dem Gestein des Wadi.

Gott, der alles zurückgeben kann,
gib mir Gelassenheit und Gesundheit.
Die harten Tage dauern nicht an.
Die glücklichen kehren zurück. Durch ihn!
Und es hält nicht an der Winterwind.
Das Aprilwetter deckt ihn wieder zu.
Und es dauert nicht an der dunkle Augenblick,
denn der Halbmond im Himmel ist das Leben.
Das Leben selbst dauert es an?
Gott allein bleibt.
Alles kann zwischen Abend- und Morgenröte geschehen. Durch ihn!
Ich bin wie der Vogel im Käfig. Tote Flügel.
Ein Mensch, gefesselt durch das Eisen,
den Emir erwartend, damit er mich befreie.
So bin ich aufgewacht,
Mohamed Belkheir, gezeichnet durch die Liebe.
Und es ist sie, die grazile Frau, meine Gefährtin,
ich werde sie nicht in Ruhe lassen.



مايوبي أهردان ، الساحر ، صورة زيتية ، ١٩٧١ .

Ausser ihr wird mir alles verboten sein.
Sag dies den erfahrenen Männern.
Ich bin wie ein Neuangekommener,
ohne Kraft, ohne Gebein, nicht stattlich, selbst ohne einen Vertrauten.
Leiden bringt das Alter herbei,
und diese Liebe ist in meiner Generation Gegenstand der Legende.
Würde er mich verstehen, nähme ich ihn an in Freundschaft.
Ich liebe meine Nachbarn...
Wenn er mich verlassen würde,
ich hülfe ihm, sich anderswo einzurichten.
Aber er will mich nicht verlassen,
noch mir den Frieden bringen.

Die höfliche Liebe ist verschwunden, nicht gab es mehr Gefährten,
nicht mehr die Flöte, um ihn zu beweinen,
nicht mehr die Trommel, um ihn nächtlich zu beklagen,
nicht mehr den Vertrauten, um sich auszusprechen,
nicht mehr Verwandte, nicht mehr das grosszügige Herz.

Ich habe mit der Liebe gelebt, und das Leid wurde aus ihrer Schönheit geboren.
Liebe war einst Fürsprecherin bei den Rittern...
Gefährte, der plötzlich die Augen abwendet, sich entfernt,
wie dich zu treffen selten wird!
Und es trennen uns die Berge.

Welche Ferne zwischen einem Menschen aus Ksar Bualem
und einem Menschen wie mich aus dem Norden.
Ein Schnellreiter wäre nötig, der mich packte im Flug,
eine Art von geflügeltem Pferd oder ein Engel.
So er mich trüge und brächte zu meiner Liebe.
Ich werde sie sehen, einzigartig unter den Gazellen,
dort, wo der Horizont die Wolken sammelt,
dort, wo das Geheimnis meines Festes hervorspringt.

Die wahre Sprache ist die der Heldenmütigen,
die im Kampf nicht entsagen.
Das ist die Sprache der Grosszügigen,
die derer, die keine kleinen Gedanken hegen,
die Sprache derer, die Widerstand leisten,
das Wort, das den Pferden gefällt,
das emporbricht aus allen Federbüschen.
Gott erhöre mich! Und das Auge folgt dem Feldzeichen.

Das, was für jeden geschrieben ist, wird geschehen.
Meine Schuld erwartet mich, unverzeihbar.
Mein Leben und mein Gut sind Zwillinge,
das wiegt auf der Waage.
Ich bewahre das Geheimnis, ohne es jemals zu beschwören,
und ich spreche nur mit dem davon, der mich versteht.
Der das Geheimnis nicht bewahrt, verdient den Galgen,
oder eingekerkert zu werden bei den Ungläubigen.
Ich verschwinde, Wunder, nach und nach und kehre zurück
auf den Wolken des Himmels.
Herr meiner Ehre und meiner Sprache.
ich empfange an meinem Tisch den Mörder meines Vaters,
lächelnd, den, der mein Feind war.
Ich spiele unter den Klippen,
und als Kenner der Kampfregeln
nehme ich dem Reichen sein Vermögen weg.
Ob Kheira mich vergisst?

◀ شايبي طلال ، أشخاص برأسين ، جواش .

أثر الفن العربي الاسلامي على الفن الغربي

الدكتور عفيف البهنسي

انتشرت تيارات الفن الحديث الأوربي في البلاد العربية ، بل في أنحاء كثيرة من العالم ودخلت هذه التيارات والمدارس في تقاليد الفن الحديث في بلادنا ، حتى غابت شخصية الفن الأصيل ، وأصبح النقد يدور ، حول الاتجاهات الأكثر تطرفاً . وأصبح المقياس الجديد لمشروعية الفن الحديث ، هو حدود المدارس الفنية التي تبناها الفنانون وتبنتها مدارس الفنون في البلاد العربية .

وفي الوقت الذي كانت السيطرة الثقافية الغربية تتزايد على الثقافة في البلاد العربية ، كان الفن في الغرب يعاني أزمة حادة ظهرت مع ظهور الرومانتية التي كانت في بداية الاتجاهات الرافضة للأصول الكلاسية ، التي كانت قانون الفن منذ عصر النهضة وحتى الكلاسية المحدثة . وبعد أن انتصرت على (الدافيدية) كان عليها أن تنتصر على الواقعية (الأنغرية) وهكذا ظهرت الانطباعية والوحشية والسريالية والتجريدية . لكي تقضي نهائياً على جميع معالم الجمالية التقليدية ، ولكي تنهي عهد المقياس والقاعدة والواقع والأدب في الفن .

مع هذه الثورات المتلاحقة كانت الثقة بالفن الغربي تضعف باستمرار ، وكان البحث عن الطريف والجديد قد استنفذ أغراضه بعد أن وصل الفن الى حافة (العدم التعبيري) . وكانت محاولات الخروج من هذه الأزمة قد وجدت منجاة لها من خلال النزعات التغربية Exotisme والاستشراقية التي اتجهت نحو العالم الآخر فيما وراء البحار أو فيما وراء الأبيض المتوسط ، بحثاً عن فنون جديدة وعالم جديد ؛ الانسان والطبيعة والتقاليد فيه تختلف كل الاختلاف عن عالم الفن في أوربا .

ولم يكن الفن العربي الاسلامي إلا حصيلة حضارية مجسدة لعالم الشرق العربي ، وكان على الفنانين الذين زاروا هذا العالم ، أن يأخذوا عن هذا الفن أساليب جديدة استحوذت بسرعة على قلوب المتذوقين ، وكان لها رواج بعيد المدى ، مما دفع الفنانين المستشرقين وبسرعة الى أعلى مراتب الشهرة .

ودعمت هذا الاتجاه الدراسات التي قدمها مؤرخو الفن الاسلامي من أمثال دافن Presse d'Avesne

غـايه Gayet

مارسيـه Marçais

اتنجهاوزن Ettinghausen

أو الدراسات التي قدمها فلاسفة الفن ومنظروه والذين درسوا جمالية الفن الاسلامي وعرضوا خصائص هذا الفن وأبعاده وحددوا شخصيته . من أمثـال

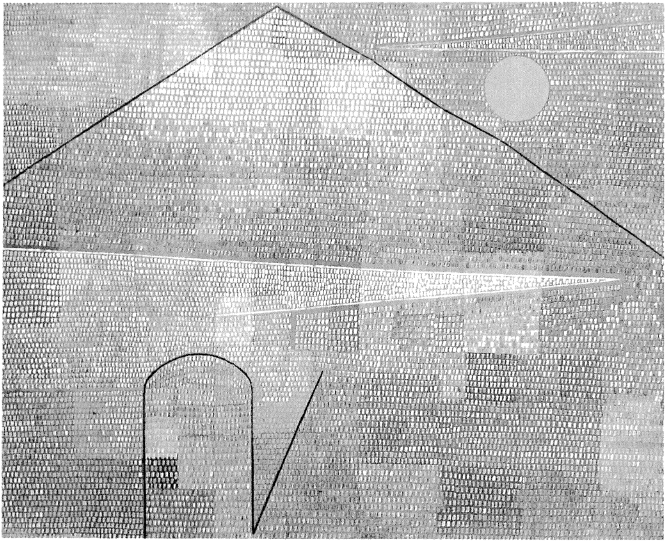
بابادوبولـو Papadopoulos

وغرابار O. Grabar

وهكذا توضح الفن العربي الاسلامي في أعمال الفنانين الغربيين كما توضح في الدراسات الفنية العالمية ، وقبل وقت من توضحه في أذهان العرب أنفسهم وفي ابداعاتهم ، قبل وقت من ظهور انتشار الدعوة الى الأصالة التي راجت منذ الخمسينات .

كان الشرق العربي ، منذ بداية حضارته الموحدة بالاسلام ، وحتى ابان الحضارات المتفرقة القديمة ، يعتمد على تراث فني عريق متصل بوسائله وحاجياته ، قريب مما نسميه اليوم بالفنون التطبيقية ، بيد أن له طابعاً مميزاً يجعله غالباً ، في حكم الفن الصرف .

ولقد ألف الناس ما حولهم من مظاهر الفن ، فلم تكن الصناعة الرفيعة شيئاً آخر يدفع الى تقدير منفصل عن القيمة الاستعمالية للشيء ذاته ، ولكن اتصال الشرق بالغرب ، عن طريق التجارة أو الحرب أو الاحتكاك الثقافي والدبلوماسي ، كشف عن مظاهر رائعة للفن العربي ، اقتبسها الفنان الغربي والمواطن العادي ، في أعماله الفنية أو في أشيائه الخاصة . ونلاحظ ذلك بوضوح بعد الفتح العربي للاندلس ، أو بعد



بول كليه (كلي) : الى برناس ، الى سماء الشعر الاغريقي ، متحف الفن ببرن .

قيام الامبراطورية البيزنطية ، وابان الحروب الصليبية .

على أن الفن الشرقي ازدهر في حياة الأوروبيين ، في البلاد التي كان بينها وبين العرب تجارة مستمرة ، أو مبادلات للتمثيل الدبلوماسي كما تم أيام الحكم العثماني .

وقد استهوى الأوروبيين الفن الشرقي الغريب لديهم ، والذي يقترب لما أسميناه بالفن التطبيقي ، أما التصوير والنقش ، فلم يكن بطرافة الفنون التزينية الأخرى رغم تقدمه وتطوره ، خلافاً للاعتقاد السائد بأن الرسم كان ممنوعاً على المسلمين .

والحق أننا نرى في العصور الاسلامية المختلفة ، رسوماً وصوراً ما زالت باقيه رغم الأحداث الرجعية التي مرت بها الدولة الاسلامية ، وفيها اتجاه خاص ، ولعله أحياناً شبيه بأسلوب فن ما بين النهرين ، كصورة الرسول محمد (ص) وهو يتلقى الوحي من جبريل . (والصورة محفوظة في المكتبة الوطنية في القاهرة وهي ترجع الى عام ٦١٢ هجرية) . أو الى الرسوم التي وجدت على جدران «قصير عمره» الذي بناه الخليفة الوليد بن عبد الملك ، شرقي عمان ، ومنها رسم الخليفة ، ومشاهد الصيد والاستحمام ، ورسوم أعداء الاسلام ، وراقصات عاريات أو مرتديات ، ويكاد أسلوب الرسم والتصوير يكون امتداداً للفن البيزنطي ، وقد قام بالتصوير فنانون من سكان البلاد .

على أن ما وصل الى أوربا ، هو مظاهر الحياة الجميلة في الشرق العربي ، وقد تأثرت النهضة الايطالية أولا ، بتقاليد الفن الاسلامية التي نقلها العثمانيون عبر القسطنطينية . فلقد أصبحت الأزياء العثمانية ، موضع اعجاب أهل البندقية وفلورنسا لغرابتها وبهائها ، فالروب الطويل الشرقي ، والعمامة العالية ، أصبحا مألوفين لديهم ، للعلاقات المستمرة التي كانت بين الدولة العثمانية وبين ايطاليا . ولذلك فاننا لن نستغرب أبداً اذا ما رأينا «مازاتشيو» أباً للفن الايطالي ، وقد تناول في صوره موضوعات وشخوصاً ، ارتبطت تماماً بالتقاليد الاسلامية .

ولم يقتصر تأثير الشرق العربي ، على ما انتقل الى أوربا من مظاهر الفن ، بل أن بعض الفنانين حاول الترحال الى الشرق ، للتعرف على غرائب الحياة ، وعلى مظاهر الحضارة ، التي كان ماركو بولو (من البندقية) قد حكى عنها بعد أسفاره التي قام بها عبر الشرق ، في مؤلفه «كتاب روائع العالم» .

وفي لوحة محفوظة في أكاديمية الفنون الجميلة في البندقية ، صورها «جيوفاني مانزويتي» عن القديس الانجيلي مرقص ، نرى أن الأزياء العربية التي صورها ، استعيرت من الطرز العثمانية التي كان التجار الأتراك والعرب يتحلون بها عند زيارتهم البندقية .

على أن «فرونيز» فنان البندقية الأشهر ، كان بارعاً في استحضار تقاليد الحياة في القدس أيام المسيح ، ففي لوحاته الكبيرة «الغداء عند ليفي» و «الغداء عند شمعون» وغيرها ، نراه وقد كسا شخوصه بقماش البروكار العربي المحلي بالجواهر الشرقية ، وحاول أن يتصور الطابع الصحيح على أقرب وجه .

وعندما كان الفنان يحاول تصوير المواضيع الغربية التي تمثل الحياة المستسرة في الشرق ، والمشاهد المثيرة التي ترد عن الشرق ، كان يلجأ غالباً الى تصوير ذلك في جو قريب من الجو المعاصر ، ففي لوحة «الرجل ذو العمامة» لروبنز ، نلاحظ مدى التزام الفنان لتفاصيل اللباس والهيئة التي يتميز بها انسان الشرق ، وخاصة العربي ، كما نلاحظ تقيده بميزات هذا الانسان ، كالبسالة والفروسية التي أجاد روبنز التعبير عنها في لوحات صيد الأسود .

ومن الواضح أن الفنان الأوربي ، لم يكن ليميز في تصويره الانسان الشرقي في مختلف جنسه وجنسياته ، فقد اختلط لديه العربي في الشام ، وفي مصر ، وفي المغرب ، بل لقد اختلط لديه العربي المسلم بغيره من المسلمين في تركيا وايران . ولعل الاسلام لديه ، كان أشبه بالقومية التي تضيع فيها حدود الأمة امعربية بالأمم الأخرى المسلمة ، وهذا ما نراه في لوحة «داي الجزائر» لفلاسكس و«هضبة سيناء» لاليغريكو ، أو في صورة «موسى» لبوتيشللي ، أو صورة «الفتاة بالعمامة» لفيرمير ، أو صورة «حديث مع الشرق» لرامبرانت .

بيد أن الصور التي خص بها الفنانون الأوربيون ، المواضيع التركية والشخصيات العثمانية الشهيرة في ذلك الوقت تمتاز من ناحيتين ، أولا أنها كانت في اعتقاد الغرب تمثل الشرق المتمدن ، اذ أن الامبراطورية العثمانية امتدت حتى شملت أكثر الدول العربية والاسلامية ، بل أنها وصلت حتى حدود فيينا في أوربا . ولم يكن في نية الفنان الأوربي ، أن يدقق في

الأجناس التي انضوت تحت سيطرة العثمانيين ، فقد كان شعار الاسلام كافياً لصهر جميع هذه الدول في بوتقة دولة واحدة شرعية ، وخاصة بالنسبة للدول الغربية الأخرى .

والناحية الثانية هي واقعية الأعمال الفنية التي أنجزها الأوربيون عن الشرق العربي ، فلقد نقلت مباشرة ، وليس عن طريق الوصف أو الذاكرة أو الخيال . واللوحات الشخصية التي رسمها فنانون أوربيون لشخصيات عثمانية (يدخل في ذلك العرب) كثيرة . ذلك لأن الانتصارات الحربية والفتوحات الكبيرة ، أدت الى وجود طبقة ارستقراطية مترفة ، أثرت ورفلت بالنعمة ، وكان لا بد أن يزين أصحابها قصورهم بلوحات تمثلهم ، وتشهد على انتصارهم وسلطانهم ، كما في لوحة «سعيد باشا قنصل الباب العالي» التي رسمها المصور الفرنسي أفيد .

على أن الرداء الشرقي ، والأزياء وطرز التزيين والتجميل الشرقية ، وقد أصبحت مفرطة في أناقتها وفخامتها وبهائها ، استهوت الأوربيين ، حتى كانوا يتحلون بها ويقلدونها ويطلبون تصويرهم بها ، كما في لوحة تافيرنيه ، للفنان لارجيليه ، أو في لوحة «المركيزة أولومارتان» أو في لوحة «قنصل فرنسا لدى السلطان» أو صورة «كونت فيرجين» باللباس التركي .

ومنذ بداية القرن التاسع عشر ، فقد تهافت الفنانون على زيارة شمال افريقيا مدفوعين وراء طبيعة جديدة وحضارة جديدة ، ثم غيرت زيارتها جميع أوهامهم . فألفوا هذه المشاهد وتلك الحياة ، وأضحت أساساً لموضوعاتهم ورسومهم .

وهكذا أصبح السفر الى شمالي افريقيا العربية ـ وكما يقول الازار ١) من الأمور التقليدية ، تماماً كما كان الأمر بالنسبة لزيارة ايطاليا أو اسبانيا . وأخذ الاستشراق يتجدد بــــدون انقطاع .

ولقد ظهر من هؤلاء الفنانين المستشرقين عدد كبير نذكر منهم بوننغتون Boenington وجيريكو Giricault والسيد أوغست M. August وديكامب Décamps وشانمارتان Champmarti ومارلاه Marlat ودوزاه Dauzats ، الا أن دور هؤلاء لم يصل في أهميته الى مستوى دور دولاكروا Delacroix ، رائــــد المستشرقين الأول . ومع ذلك فقد اختص كل من الفنانين المستشرقين ، بناحية أخذها عن البلاد العربية ، فبينما كان ديكامب يهتم بالتضاد الضوئي ، كان دولاكروا يبحث عن الألوان النادرة وعن جمال الأوضاع ، وكان شـــاسيريـــو Chasseriau يسبغ الوجوه العربية بمسحة من الكآبة ، وكان فرومانتان يشرع في تحليل منبعث عن العادات والروح العربية ، اما ديهودنك Dehodenq فقد أغرم بمشاهدة العنف ، على عكس لوبورغ Leborg ورونوار Renoir اللذين بحثا عن الفتنة ، كما فعلت الانطباعية عندما سعت الى الكشف عن جمال بعض مشاهد الطبيعة الشرقية .

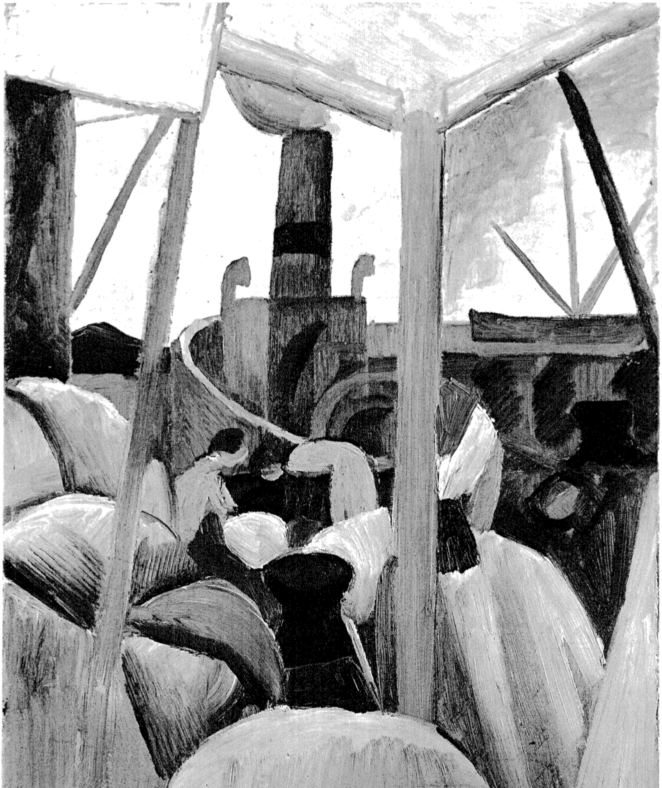
وفي عام ١٨٣٠ كان استيلاء فرنسا على الجزائر ، وقد رافق الاحتلال هجرة واسعة قام بها الفنانون ، وسباق للكشف عن أسرار العرب هناك ، وكان دولاكروا من أوائل الفنانين الذين زاروا مدن المغرب العربي ، وجمعوا منه انطباعات لا تنفذ ، بقيت زادهم ، وخاصة دولاكروا ، حتى آخر لحظة من حياتهم . ابتدأت زيارة دولاكروا الى المغرب العربي في كانون الثاني من عام ١٨٣٢ .

ومن بين أعماله السريعة التي أنجزها خلال زيارته الشهيرة هذه ، صور ملونة بألوان مائية سعى فيها الى المحافظة على تلك الألوان المحلية ، التي تخترقها الشمس حتى يكاد النور الســـاطع منها يبهر بصر المشاهد .

ومنها أيضاً مناظر طبيعية بألوان مخففة صهباء تزداد بهاء الى جانب ألوان البحر اللازوردية . كذلك صور النساء العربيات بملابسهم الزاهية البديعة وبألوان صرفة جذابة ، كما صور شخصيات نبيلة بأوضاع يتجلى فيها الاعتزاز العربي والثقة بالنفس ، كما في صورة مولاي عبد الرحمن . وامتاز دولاكروا بتصوير الخيول العربية المطهمة وتصوير صيد الوحوش . كما اشتهر بلوحاته الرائعة التي تتضمن الحياة الجزائرية الداخلية والتي تبرز تقاليد العرب وعاداتهم كلوحة «نسوة الجزائر» التي رسمها مرتين فيما بعد . وهكذا فان اسم دولاكروا الذي يملأ صفحات كتب التاريخ الفني اليوم ، يبقى مقروناً بالعالم العربي ، الذي أعطاه هويته في كل لوحة من لوحاته التي تتصدر متاحف العالم .

مضى ماتيس الى المغرب ، وبقي هناك بضعة أشهر بين عامي ١٩١١-١٩١٢ ، حيث عثر حسب تعبيره على «راحته المبتغاة» .

ماكه ، في السوق ، متحف فستفاليا القومي ، منستر



ماكه ، ميناء في تونس ، متحف فستفاليا القومي ، منستر

وبعد رجعة قصيرة عاد مرة أخرى بصحبة صديقه ماركيه وكاموان الى طنجة ، (التي كان لها أبلغ الأثر على أسلوبه وتفكيره وعلى تطور فنه) كما يقول اسكوليه .

وعند عودته عرض في صالة برنهايم في باريس مجموعة من لوحاته التي أنجزها في المغرب .

لقد كان تأثير الفن العربي على ماتيس واضحاً جداً ، ولقد دوّن موريس دوني الفنان الرمزي الشهير بعض انطباعاته خلال زيارته للمغرب العربي فقال : «في المقاهي المغربية وفي ـ مديدة ـ رأيت مصورين ذكّرني اسلوبهم بمدرسة ماتيس» .

ولقد قال سامبا : «ان الموضوعات الرائعة التي استحضرها ماتيس من المغرب أكدت انصياعه للون الحي وللشكل المسطح وللرقش العربي ، وبكلمة واحدة ، لعناصر الفن العربي الذي دعم فنيته حسب اعترافه» .

ان اطلاع ماتيس على الفن العربي من خلال المنمنمات الموجودة في المكتبة الوطنية في باريس ، ومن خلال الخزف المحفوظ في المتحف الوطني للفنون التزيينية ، ومن خلال الآثار التي عرضت في المعارض الكثيرة في أوربا ، كونت طريقته وأسلوبه في التصوير .

ولقد أصبح مؤكداً أن ماتيس كان يعيش بعمق حالات انجذاب نحو مظاهر وآثار الفن الاسلامي بل اننا لنتصور ماتيس وقد شعر دائماً أنه منسوب الى الفن العربي ، وأن خياله الذي كان يمتد دائماً نحو العالم العربي ، قد وجد أخيراً حقيقته .

ولكي نستطيع تفسير فن ماتيس ، يتحتم علينا النظر اليه بعين ألفت الفن العربي وعرفته . ويجب ادراكه بفكر عاش روح الأمة العربية ومنطقها . اذا فعلنا ذلك فاننا نجد ماتيس وقد بعث من جديد فناً أصيلاً وعريقاً ، ثم ألبسه ثوباً جديداً هو ثوب العصر الحديث .

لقد استمد ماتيس نسغه من هذا الفن ، فن التعبير عن المطلق والسرمدي ،الفن الذي لا يرتبط قط بأي الظروف أو الشروط العرضية .

وكما أبنـا سابقاً ، فمن المؤسف أن ماتيس لم يظهر بوجهه الحقيقي ، ان ما أوجد ، من طراز مبتكر ، لم يكن تلك المدرسة التي سميت اعتباطا بالوحشية ، بل كان نظاماً فنياً قائماً بذاته ، قوياً وثابتاً لارتباطه بتقاليد عريقة .

لقد أنقذ ماتيس نفسه من قتام المدينة وظلالها ، هارعاً نحو الهواء الطلق ، نحو الشمس الساطعة اللافحة حول المتوسط ، هناك اكتشف اللون النيّر ، هناك عاش سعادة الهدوء وصوفية الوجود .

يمتاز فن ماتيس كما يقول كاسو بالحذف والابدال والمجاز والتعادل . هذه هي العناصر الأساسية لأسلوبه ، لقد عبرعن الطبيعة والأشياء عن طريق (الاستعارة) ، واختصر العالم والمتاع بمجموعة دقيقة من الاشارات التشكيلية . وكثيراً ما كان يلفت انتباهه أستاذه غوستاف مورو قائلاً : «انك ماض في تبسيط التصوير» ولقد صدق ما قاله مورو .

والواقع أن ماتيس كان السابق لفهم الفن العربي وكشفه وتطويره ، ولقد كان القادر على تعميمه والتعريف به في العالم أجمع متخطياً جميع العنعنات والعصبيات . يندر أن يكون من بين لوحات ماتيس وموضوعاته ما له صلة بالعرب ، ان بالموضوع أو بالأسلوب والطريقة . فلنقارن مثلاً بين لوحتــه «عارية زرقاء» ذكرى مدينة بيسكرا وبين قطعة من صحن الخزف من العصر الفاطمي الموجودة في المتحف العربي في القاهرة اننا نجد فيهما نفس الشكل ، نفس التخطيط ، نفس التصحيف والتحوير . ولنأخذ أيضاً لوحته «فرنسا ١٩٣٩» لكي لا نبتدىء بالكلام عن احدى «وصيفاته» ولندرس هذه اللوحة بامعان . انها مجرد امرأة ذات نظرة غامضة جالسة على مقعد ، ولكن الصورة تبدو لنا لأول وهلة وكأنها صيغة من صيغ الفن العربي . فالرداء أشبه بورقتين متناظرتين تنتهيان بيدين أشبه ببرعمين ، والقميص الداخلي كأنه شجرة نخيل ، وجميع توابع الخلفية والمقعد تزيينات عربية محضة «أرابسك» . هنا تبدو محاولة ماتيس في الابتعاد عن الاجهاد والهم والمسؤولية الذهنية كما يقول هو . ان الفن لدى ماتيس كشأنه عند العرب ، هو الفرح والايقاع والنغم . ولم ينقطع ماتيس رغم آلامه عن التعبير عن الفرح الذي أحسه وحفظه في البلاد العربية حيث قضى : «أجمل لحظاته المغربية» كما يقول .

وهكذا فان الشكل ، سواء أكان مجرد تزيين أو رمز أو استعارة ، يبقى صيغة الجمال الفني المحض .

لم يصور ماتيس لكي ينقل متاعاً أو منظراً ، أو لكي يعبر عن فكرة أو ليترجم عن شعور ، بل كان يعبر عن الجمال ، كما قال رونيه هويغ .

لنأخذ أيضاً لوحة «وجه تزييني على خلفية تزيينية» ، في هذه اللوحة نقابل عالم الشرق بتمامه ، رائحة بشرته السمراء المحترقة بشمس الصحراء ، وقبل ذلك نرى الطريقة العربية «روعة الألوان ، رشاقة الرقش ، بساطة التجريد» . ويوضح ماتيس ذلك بقوله : «ان البساطة في فني تعود للرقش العربي ، فلكي أستطيع تصوير امرأة مثلاً فانني أكثف دلالة هذا الجسم ساعياً وراء الخطوط الأساسية» .

ان ماتيس الذي اكتشف في البلاد العربية النور والبساطة والهدوء وسعة الحياة وجد هناك الغذاء الصحيح لفنه الذي استمد منه حتى آخر يوم من حياته .

ولقد حملت لوحات ماتيس العديد ، وخاصة منها لوحـــات الوصيفات ، سر ماتيس كما يقول دييهل : «انها الاستعارة التي تفسر المنحنيات الخارقة لدى الوصيفة ، انها الخط الذي لا يمكن تقليده» . ويتساءل دييهل : «ولكن هل الاستعارة الا الرقش العربي ؟» . لقد أوضح ماتيس نفسه دور الرقش العربي (الأرابسك) في فنه ، وأبان كلفه به عندما كان يجيب الناقد فيرده قـائلاً : انني أحب الرقش العربي لأنه الوسيلة المركزة للتعبير بمختلف الوجوه» .

لم يعد الشكل غاية لدى ماتيس ، لقد أصبح وبكل بساطة مجرد مساحات وليس حجماً ، انها مساحات للون والضياء محاطين بتلك الخطوط السوداء الواضحة ، والتي اعتاد الناس أن يطلقوا عليها تسمية الرقش العربي (ارابسك) ، ولقد أصبح من مهام هذه الخطوط تلخيص جميع عناصرِ الموضوع والتعبير عنها .

في الطبيعة العربية كما في الفن العربي ، ليس من مكان للحجم والبعد الثالث أيضاً . فالنور الساطع الذي يمحي الظل ويتركه أزرق دون قتام ، يتطلب الخط الفاصل لكي يبرز بقايا الشكل بعد أن تلاشى بعده الثالث . وهكذا الأمر عند ماتيس فلقد أصبح الشكل مسطحاً يدين الى الخطوط المحيطة والى الألوان في ابراز معالمه الباهتة . في لوحته «آسيا» وهي امرأة فاتنةأيضاً ذات عينين حالمتين ، نلاحظ كيف ينمحي الحجم ويضحى مساحات مسطحة مخصصة للألوان الصفراء والبيضاء والبنفسجية والخضراء والزرقاء . يحددها من هنا وهناك فواصل سوداء نقية .

أصبح ماتيس في أكثر لوحاته أن لم نقل في جميعها ، لا يقيم وزناً الا لبعدين فقط ، العرض والارتفاع . وكان هذا مدعاة لنعته بالمزين ، تماماً كما وصف الفنان العربي ، ولكن مـاتيس كان يدافع بيأس قائلاً : «هذا هو عطاء جيلي المعاصر» مكرراً بذلك ما قاله قبله المقريزي بأجيال . لقد أراد ماتيس ان يكون صادقاً مع حقيقة التصوير كما كان شأن العرب ، إن تصوير العمق يعتمد على خداع البصر ، وهو لا يستقيم الا بالفراغ .

أما فيما يتعلق باللون فلقد حافظ ماتيس دائماً على ما اكتسبه من زياراته الى المغرب والجزائر . فلقد كان تأثير الشمس الساحق على الأشياء والألوان يدفع العرب لاختيار ألوان حية ساطعة وكثيفة ، وهي الألوان التي شكلت لوحات الوحشيين وعلى رأسهم ماتيس .

«إن ألواني (كما يقول ماتيس) ، لا تعتمد على أية نظرية علمية ، انها تعتمد على ملاحظاتي التي قمت بها في بلد النور ، وتعتمد على مشاعري» .

ولكن ليس من المهم لدى ماتيس أن يعتمد على لون الظل تاركاً التأليف والمجاورة بين الألوان مما اكتسبه من الفن العربي ، فالأسود الى جانب البرتقالي ، والأزرق مع الأخضر والأسمر مع الأصفر وهي تآليف عربية نراها واضحة في أكثر لوحاته منها «فتيات وراءهن حاجز مغربي» ومنها «داخل ستار مصري» و«زولما» كما نراها نحن في الأشغال التطبيقية ، كالأردية والبسط وأشغال القش والخزف وغيره .

العنصران الرئيسيان اللذان يميزان فن ماتيس واللذان يربطانه بشدة بالفن العربي هما التكرار والتوازن .

انه من المعلوم أن الرقش العربي الأرابسك يعتمد بالدرجة الأولى على صيغ معينة بعضها مأخوذ عن النبات وبعضها تجريدي لا يحمل أية دلالة ، وكانت هذه الصيغ مبنية على أصول جمالية أولية هي التناسب والتقابل . ولكن الذهن العربي الذي يميل الى الامتداد نحو المطلق كما يقولون ، يعمد في كثير من الأحيان ، ان في فكره أو في دينه أو في فنه ، الى تثبيت الايقاع ، والى الحفاظ على جواب القرار ، والى التكرار المبني على عقيدة دينية .

وتأتي فكرة التوازن عن مبدأ الحفاظ على جواب القرار هذا ، ولقد ضمن الفن العربي لنفسه في ذلك كثيراً من الثبات ، ذلك أن الجمال يعتمد في صميمه على قوانين الرياضة والهندسة وان التناظر والتوازن هما «الكمال الهندسي» كما يقول (غاية) ، وهما في نظر ماتيس «الأهرام الراسخ يفرض ذاته على القرون» وهكذا فان ماتيس رغم كل ما يقال عن محاولاته في الغروتسك أو التشويه ، لم ينفك يعالج الصورة بكل تأن لكي يصل الى نقطة التوازن هذه . وفي لوحاته العديدة نلاحظ ذلك جلياً ، بل في بعضها نرى الموضوع كله وكأنه صيغة بسيطة من صيغ الرقش العربي . ومثال على ذلك لنذكر لوحة «وجه تزييني» ولوحة «فرنسا» ولوحة «قميص روماني» وتذكرنا هذه الموضوعات بالصيغ غير الشخصية للفن العربي .

وليس من يجهل أثر العرب في اسبانيا في مجال الفن ، فان الشواهد المتروكة من قبلهم والآبدة حتى اليوم ، كجامع قرطبة من القرن الثامن ، مأذنة جامع اشبيلية (الجيرالدا) من القرن الثاني عشر ، وقصر الحمراء في غرناطة من القرن الرابع عشر . وغيرها ، هذه الأوابد هي سجل حافل للنهضة الفنية التي وصلت اليها اسبانيا في عهد العرب .

في هذا الجو العربي الذي ما زال مخيماً حتى اليوم على اسبانيا ، وفي «مالقـا» التي بقيت عربية طيلة الحكم العربي ، والتي تمتاز بآثار وصناعات عربية ما زالت قائمة حتى الآن ، والتي يطلعنا عليها بصورة واضحة مفصلة في كتاب روبلس (مالقا الاسلامية) الصادر عام ١٨٨٠ .

في مالقا وبالقرب من القصبة Alcazaba وهي القلعة العربية الباقية حتى اليوم ولد «بابلو رويث بيكاسو Pablo Ruiz Picasso» عام ١٨٨٠ ونشأ حاملاً معه بذرة الأجداد ، شأنه شأن سلفادور دالي وجوان غري اللذين يفتخران بنسبهما الى الحضارة العربية . ولعل ما قاله المؤلفون الذين اختصوا بالكتابة عن حياة بيكاسو مثل زرفوس وكاسو ، عن قرابته للعرب ، يؤكده ما ورد في بحث دولوره الذي خصه للحديث عن بيكاسو وعلاقته بالشرق المسلم ، دون أن ننسى أبولينر Apollinaire وهو الكاتب والشاعر والصديق الحميم لبيكاسو ، عندما قال كلمته المشهورة «لا نستطيع نكران سلالة بيكاسو العربية» .

اذا أردنا اعادة النظر في تسمية بيكاسو ، وجدنا أن هذه الكلمة تكاد تكون من أصل غير اسباني ، ذلك أنه لا يوجد قط في اللغة الاسبانية مضاعفة . ولذلك فاننا نزعم أن هذه التسمية ، وهي اسم أمه سليلة الأندلسيين ، محرفة من اسم عربي ، ومن المحتمل أن هذا الاسم هو «بي قاسم» .

ومن المؤسف أن المؤرخين حاولوا دائماً ايجاد جذور فن بيكاسو في الفن الايبيري أو في الفن المصري القديم ، أو الفن الافريقي. ولكن جميع الدلائل تؤكد أن بيكاسو كان متأثراً أيضاً والى أبعد حد بجميع تعاليم الفن الاسلامي العربي .

ولقد أيدت ذلك غيرترود ستاين Gertrud Stein الكاتبة الأمريكية وصديقة بيكاسو ، بقولها : «يجب أن لا ننسى أبداً أن الفن الافريقي ليس ساذجاً ، بل هو فن أصيل ، يرتكز على تقاليد شديدة الارتباط بالحضارة العربية . لقد أوجد العرب ثقافة وحضارة الافريقيين ، وهكذا فان الفن العربي الذي كان غريباً بالنسبة لماتيس ، أضحى بالنسبة لبيكاسو الأندلسي ، شيئاً أليفاً واضحاً ونامياً» .

وبمقارنة بسيطة بين بعض أعمال بيكاسو ، وبعض الرسوم العربية ، تتضح لنا القرابة المدهشة بين تحريفات بيكاسو وبين تجريدات الفن الاسلامي .

فلوحة الجاموس الموجودة في كتاب «عجائب المخلوقات» للقزويني تحمل نفس المبادىء التي نهجها بيكاسو في صورة «الصداقة» وفي صورة «آنسات آفينيون» .

ومما يؤكد رغبة بيكاسو في تحريف الأشكال وأبعادها عن أصولها ، محاولاته في تغيير معالم لوحة دولاكروا المسماة «نسوة الجزائر». ولعله كان في ذلك يسعى الى اعادة الموضوعات العربية الى أسلوب الفن العربي ، كما يعتقد زيرفوس . فخلال عام ١٩٥٤ وعام ١٩٥٥ كانت لوحة «نسوة الجزائر» موضوعه الذي كرره خمسة عشر مرة ، وكان يقول في كل مرة «لا ليست هي بعد» .

وهكذا فان التقاء بيكاسو مع الفن العربي يكمن في محاولة التصحيف التي يقوم بها كل منهما . والتصحيف في الأصل هو نتيجة تلك النظرة الحدسية للأشياء ، تلك النظرة التي تجرد الأشياء من جميع غلافاتها المألوفة للعثور على روح الشيء وجوهره ، وبذلك يسهل الاتصال بهذه الروح بعيداً عن التزامات الواقع الحسي . ولقد أراد الفنان العربي الشرقي ، أن تكون علاقته بهذه الروح مباشرة . أراد أن يدخل في أعماق هذه الروح ويندمج بها اندماج المتصوفين . ولذلك فان الفن العربي لم يترك من معالم الانسان في فنه الا القليل ، واحتفظ فقط بالصورة المجردة لذلك الوجد أو الاندماج بالطلق وبالله . أما بيكاسو فانه اذا أزال أكثر الصفات الحسية للكائن الحي ، الا أنه لم يتخل عن معالم الوجه البشري نهائياً ، فلقد بلغت التعرية لديه أقصاها ، ولكنه استبقى ذكرياته القديمة جداً عن الانسان في جميع أعماله .

لعل بيكاسو ، مع ارتباطه بالشكل الانساني ، قد حافظ في أسلوبه المتأخر على تجنب تصوير العمق ، بل أنه سعى الى تبسيط الحجم الانساني عن طريق تصوير جميع جوانبه بوقت معاً ، مما تفرع عن الطريقة التكعيبية التي ابتكرها . ولقد أيد هذا الالتقاء دولوره بقوله : «لقد قدم الفن التكعيبي وخاصة فن بيكاسو البرهان على وحدة أواصره مع الفن الشرقي الاسلامي» . وتبدو هذه الأواصر بصورة خاصة في الخط العربي ، كما في منبر القيروان المصنوع في نهاية القرن التاسع وقد حفر عليه آيات من الخط العربي المسمى بالكوفي الذي يعتمد على ترتيبات هندسية مسطحة . وكما في الرسوم التي نراها على البسط والسجاد الشرقي الاسلامي ، حتى أن لوحة «البهلوان» لبيكاسو أو لوحة «امرأة ورجل» تكاد تكون جزءاً من هذه الرسوم .

على أنه لا بد من اعادة النظر في لوحة «آنسات آفينيون» للتأكد أن الفن العربي (أو ما يميل الغربيون الى تسميته بالافريقي ، شأنهم عندما يطلق على سكان المغرب العربي برمتهم اسم الافريقيين الشماليين (Les Nordes Africains) كان له تأثير واضح على بيكاسو ، ابتداء من هذه الوحة الشهيرة .

في الثالث من نيسان عام ١٩١٤ سافر كلي من ميونيخ الى برن لكي يرافق صديقه مواليه الى مرسليا حيث كان بانتظارهما ماكه . وفي السادس من نيسان أقلعت بهم الباخرة الى تونس . وخلال سفرهم كانت سماء المغرب وهواؤه تعلن عن بوادر الأرض العربية ، أرض الحلم الذي عاشه كلي زمناً طويلاً .

«لقد وصلنا الى الشاطيء قريباً من العرب الأوائل . وهناك قابلتنا الشمس الساطعة ذات القوة العاتمة ، وكان الجو الصافي الألوان ، يثير فى النفس أجمل الوعود» . هذا ما كتبه في مذكراته . ولم يستطع كلي صبراً ، فمضى يبحث في المدينة عن المعالم الأصلية ، فمضى الى الحي العربي وهناك وجد الحقيقة والخيال في وقت معاً كما يقول . وقال له ماكه : «قبل كل شيء علينا أن نعلم ، أننا سنقوم أمام هذه المظاهر الرائعة بعمل جيد» وفي اليوم التالي كتب في مذكراته : «تونس الأربعاء في ٨ نيسان : الرأس مليئة بالانطباعات السديمية عن هذه المدينة ، الفن والطبيعة وأنا . وانغمست في العمل مباشرة . انني أصور بالألوان المائية في الحي العربي ، لشد ما يدهشني هذا الانسجام بين عمارة المدينة وعمارة اللوحة» .

ولقد أدرك كلي سر الشرق العربي ، لقد لمس تلك الوحدة الفنية في الموسيقى والعمارة والتصوير . وكشف عن ذلك الطابع المتعالي الصوفي في الفن العربي عندما كان يصغي الى موسيقى مكفوف ، وكان اللحن العربي يخترق أذنه الموسيقية المرهفة لكي يستقر في ذهنه «ايقاعاً مستمراً الى الأبدية» ، وقد عاش هذا الجو الصوفي وأدركه جيداً عندما كان يحاول رسم لوحة «البدر التمام» ، في سان جرمان حيث مصيف الدكتور جيجي . وكان كلي يشعر أنه لم يستطع بعد الدخول

الى أعماق السر الشرقي ، فيأسف لذلك ويسجل في مذكراته «عليّ أن أكون متأنياً اذا أردت أن أفعل ما أريد . ان هذا الليل سيبقى في أعماقي الى الابد » .

وفي القيروان قام كل من كلي Klee وماكه Macke ومواليه Moilliet برسم جوانب من هذه المدينة العربية ، مدينة عقبة بن نافع ذات المساجد المائة والتقاليد العربية ، وكانت نشوة كلي قد بلغت أوجها عندما تسنى له حضور أحد الأعراس العربية ، فكتب في مذكراته بتاريخ ١٦ نيسان «ان هذا العرس هو صورة خالصة من ألف ليلة وليلة ، أي شذى ، وأي نسيم تمتزج فيه النشوة والوعي والوضوح في وقت معاً » .

وعندما كان صديقاه يحاولان تصوير المناظر الغريبة ، المساجد والحارات والبائعين ، كان كلي يتواجد الى أقصى حد مع البعد الروحي لتلك المظاهر الصافية الصرفة ، وشعر فجأة أن روحه قد امتلأت الى ذروتها بهذه الأجواء ، فكتب في مذكراته «سأتوقف عن التصوير الآن ، لقد نفذت هذه الأشياء الى أعماق روحي بكل وداعة ، انني أشعر بالامتلاء ، وهذا ما يزيدني ثقة وطمأنينة ، وليس علي أن أجد نفسي الآن . ان الألوان تتهافت علي ، ولم يعد لي من حاجة للبحث عنها وستبقى في أعماقي الى الأبد ، هذا هو معنى هذه اللحظات المباركة . أنا واللون لا نشكل إلا واحداً . انني مصور» .

ولقد أبان ولهلم هاوزنشتاين في كتابه «القيروان أو تاريخ المصور كلي وفن هذا العصر» التغيير الذي أحدثته «القوة العاتمة» للشمس . «لقد استحوذ عليّ اللون» هكذا كتب بول كلي في مذكراته . فلقد انضاف الى الخطوط الهيروغليفية تلوين من طبيعة خاصة ، تلوين مباشر وعارم . مما ثبت الأوامر المسبقة التي كانت قائمة دائماً بين كلي وبين الجمالية الشرقية . فلقد أصبح مبدأ عدم التشبيه في الفن الاسلامي ، وتخطيط الأشكال التجريدية التي تختفي وراءها الأشكال الحية ، قائماً بالحاح ووضوح في ذهن كلي المشبع بالأرابسك .

ان الفن العربي الذي قام على مفاهيم عقائدية روحية خاصة تجعل من الله وحدة سرمدية لا شبيه لها ، وتجعل الدين الاسلامي يقوم على الغيبية Numinosa كما يقول غروهمان . ان هذا الفن قد وجد لدى بول كلي مكانة من الرسوخ ، ولهذا يضيف غروهمان «اننا نجد كلي وقد تشبع بالرغبة في اخفاء التشبيه ، ذلك لأنه قد اقتنع بمفهوم وحدة الوجود ، هذه الوحدة التي تبرر لديه العمل على تحوير الأشكال وتفريغها من خصوصيتها ، لكي تعبر فقط عن الجوهر الوحيد المشترك فيها كلها . وهكذا فان الطبيعة والانسان والأبدية ، أصبحت نسيجاً رمزياً متضامناً ، الواحد يعكس الآخر» .

ويضيف كلي مردداً كلمة ليبرمان «ان فن الرسم هو فن (التعرية) أو (الاسقاط) . ولهذا فان كلي يشابه الفن العربي ، المليء والمجرد من جميع القشور والمفتوح على جوهره ، وبهذا المفهوم نقترب من تعريف بريون لتجريدية بول كلي : «لقد تم اجتياز المرحلة من المشخص الى التجريد عن طريق التعري الكامل ، وعن طريق مس الجوهر ليس بفعل الفنان ، بل على ما يبدو بواسطة الشيء نفسه» .

لقد وجد كلي مجالاً واسعاً في الفن العربي لاشباع ذهنه وعبقريته : يمتد من الواقعية الساذجة وحتى التجريدية العفوية . وليس من الصعب كشف الأواصر بين كلي والفن العربي ، فأكثر لوحاته تحمل تسميات عربية ، كما تتضمن عرضاً جديداً لنمط جديد من أنماط الفن العربي ، سواء في «الخيط» أم في «الرمي» أو في الواقعية المبسطة أو في الخط العربي والخط الهيروغليفي ، وفي الرسم الهندسي .

ولا يخرج الخط العربي في جميع أنواعه عن مفهوم الفن ، ذلك أن هدفه يبقى دائماً الجمال . وعلى الرغم من أن بعض الظروف اقتضت أن يتبع الخط قاعدة ثابتة قربته من الفن غير الذاتي ، فان هذا لم يمنعه من الظهور تحت أشكال مختلفة عديدة . ولقد جلب الخط العربي انتباه الفنانين الغربيين ، سواء بسبب بنيته الفنية الطريفة ، كما في الخط الكوفي ، أو بسبب التزيينات التجريدية التي كانت ترافقه . وما هو أكثر أهمية تأليف الكلمة في ذاتها التي كانت تبدو للغرباء عن اللغة العربية ، شكلاً تجريدياً صرفاً . ولقد حاول بول كلي الاستفادة من الخط الجميل العربي في كثير من لوحاته ، وكان هذا الخط يشابه أحياناً صفحة من مخطوط كما في لوحته «عالم هاربور» أو صفحة من قرآن كما في «وثيقة ١٩٣٣» أو

هيروغليف كما في «هاربور ـ و ـ ك ـ ١٩٣٩» أو هو مجرد حرف أو كلمة عربية أخذت مظهر صيغة مجردة كما في «Tambalier، ١٩٤» ولوحات أخرى ، وبدا الخط أحياناً واضحاً ولكن باللغة الألمانية وبأحرف لاتينية كما في «دعه يقبلني ١٩٢١» .

لقد بحث بول كلي عن الفن العربي أيضاً من خلال المظاهر الشعبية ، واستطاع أن يكتشف الرابطة القوية القائمة بين جميع مظاهر الفن العربي .

ان حواشي الرداء المطرزة دفعته الى اكتشاف المقرنصات في العمارة . ولقد اكتشف أيضاً طرز العمارة وصفات الخيط الفني والرسم الهندسي كما في «صالة المغني ١٩٣٠» «ريفي ١٩٢٧» ، «مظهر لمدينة قديمة ١٩٢٨» ، «مدينة بافيه ١٩٢٧» .

ان تأثير الشمس الساحر يجعل الألوان باهتة شفافة ، ولكن أحياناً وبدافع رد الفعل ، فان الفنان كان يسعى وراء الألوان الصارخة التي لا تقبل الفروق الجزئية .

كان هدف الفنان العربي في الرقش ، الاندماج الكلي في موضوعه ، ولم يكن هدفه نقل الموضوع القائم في العالم الخارجي . فلم يكن من شأنه أن يؤكد انفصال الأشياء في ذاتها وهو المؤمن بوحدة الوجود . بل كان دوره يكمن في السعي ، عن طريق الفن ، الى الغاء الطبيعة المستقلة عنه ، هذه الطبيعة التي فرضها الغلاف العرضي ، لكي يندمج في روح العالم ويصبح جزءاً مغفلاً في مصدر الامكانات التي بوسعها أن تكون أي شيء على وجه اليقين والتحديد . وهكذا فان الرقش العربي الذي يقوم على عناصر غير تشبيهية ، يرتكز على أساس صوفي حركي ، على عكس بعض اتجاهات التجريد الحديث التي تقوم على أسس مكانية ساكنة وجامدة .

أما في التجريدية الحديثة فمن الواضح أن النزعة الى عدم التشبيه لم يكن مصدرها الارتباط بالمتعالي الوحداني ، ولكن بالمتعالي المطلق . هذا الارتباط الذي تم نتيجة انفعال داخلي عميق عانى فيه الفنان كثيراً من الأخيلة ، وأبصر كثيراً من الرؤى الغامضة التي تكشفت له على شكل مساحات وبقع لونية وخطوط مطلقة من أي قيد واقعي .

على أن الانفعال الذاتي عند الفنان العربي اذا انعكس في رموز تكاد تكون (موضوعية) ، فانه في الفن التجريدي انعكس في أشكال لم تخرج الا قليلاً عن القواعد الجمالية الأساسية كالانسجام والتوافق والتوازن الخ . . . ولكن في الوقت الذي ظهر فيه الانفعال الفني عند العربي نظاماً صوفياً ، كان عند الفنان الغربي نظاماً رياضياً ، ألم يسع سوريو الى اخضاع الفنون جميعاً الى نظام واحد ؟

يلتقي الرقش العربي والفن التجريدي مرة ثانية في مجال الانطلاق للتعبير عن المطلق . لقد كان المطلق عند العربي هو المثل الأعلى ، هو الحق ، هو الجوهر ، هو الله . ولذلك سعى عن طريق الفن الى ادراك الحق شأنه شأن الصوفي الذي كان يسعى عن طريق الاجتهاد الى الاندماج بالله .

وكذلك شأن الفنان الحديث ، فقد لجأ الى التجريد لكي يستطيع الالتقاء مباشرة مع الأفكار المطلقة التي لا يمكن تمثيلها باي شبه . ومع أن بعض الاتجاهات التجريدية انما تسعى وراء الشكل فقط ، الا أن كثيراً من الفنانين التجريديين يدّعون أن وراء هذه الأشكال عالماً آخراً مغايراً ومتمايزاً عن العالم الواقعي المألوف . ويقول ميشيل سوفور : «ان الفنان التجريدي يسعى وراء الكلي في الخاص ، وايجاد الجمال لا يختلف عن اكتشاف الكلي ، هذا الكلي هو الله . والتعرف على الاله في أي عمل فني هو الشعور بانفعال بديعي» .

وهكذا يسعى الرقش العربي والفن التجريدي على السواء الى التعبير عن المجهول ، أو عن غير المحدد وغير المرئي والغيبي .

آنتيه بروكه‌مان ـ بركوالد ، (الغـابة) ، ١٩٧٦ .

عبد الوهاب البياتي

قصائد من فيينا

الطريد

حلمتُ
اني هارب طريد
في غابة
في وطن بعيد
تتبعني الذئاب
عبر البراري السود والهضاب
حلمتُ
- والفراق يا حبيبتي عذاب -
إني بلا وطن
أموت في مدينة مجهولة
أموت
يا حبيبتي
وحدي بلا وطن

أمطار

ستغسل الأمطار
نافذتي
سيفتح النهار
لنا طريقاً واحداً
في ليل أوربا
فنستفيق
من نومنا العميق
سيحمل القطار
لنا هدايا من بلاد الثلج والأزهار
كلمنا القطار
مرّ، وكنت نائماً
حبيبتي ، القطار

Abdul Wahhab al-Bayati · *Gedichte aus Wien*

Der Regen

Es wird waschen des Regens Schlag
mein Fenster
Es wird uns öffnen der neue Tag
einen einzigen Weg
in Europas Nacht
Wir werden erwachen
aus tiefem Schlaf
Und es bringt uns der Zug
Geschenke vom Lande der Blumen, des Schnees

Aber der Zug
fuhr vorbei als ich schlief
o Geliebte – der Zug

Der Gejagte

Ich träumte, ich sei flüchtig, gejagt
in einem Wald, in ferner Heimat
Wölfe verfolgten mich
durch schwarze Wüsten und Felsgestein
Ich träumte, und die Trennung, o Liebste, ist Qual –
denn ich bin heimatlos
Sterbe in einer Stadt, einer fremden
Sterbe,
o Liebste,
allein, ohne ein Vaterland.

الوحدة

كقطرة المطر
كنت وحيداً
آه يا حبيبتي ، كقطرة المطر
لا تحزني
سأشتري غداً لك القمر
ونجمة الضحى
وبستاناً من الزهر
غداً إذا عدت من السفر
غداً إذا أورق ضلوعي الحجر
لكنني ، اليوم ، وحيد
آه يا حبيبتي ،
كقطرة المطر

تذكار من بغداد

يا نخلة في سجن بغداد
أتذكرين ؟
غناءنا الحزين
قُبرة طارت مع الشمس
وهذا كل ما أذكره
يا حسرة السجين
قُبرة طارت مع الشمس
وفي بغداد
من صداحها أنين
يا نخلة في وطني النائي
أتذكرين

Erinnerung an Bagdad

O Palmbaum in Bagdads Gefängnis
erinnerst du dich?
Unser trauriges Lied
Eine Lerche die mit der Sonne entflog
nur daran erinnre ich mich
o des Gefangenen Sehnen!
Eine Lerche die mit der Sonne entflog
und in Bagdad
ein Seufzen von ihrem Schrei

O Palmbaum der fernen Heimat
erinnerst du dich?

Übersetzt von Annemarie Schimmel

Einsamkeit

Wie der Tropfen Regen
war ich ganz allein
o du meine Liebste, wie der Tropfen Regen

Doch sei nicht betrübt:
Ich kaufe dir morgen den Mond
und den Morgenstern
einen Garten voll Blütensegen
Morgen, wenn ich heimkehr von langen Wegen
Morgen, wenn Blätter, entsprossen dem Stein,
zwischen meinen Rippen gelegen

Aber ich bin heute ganz allein
o du meine Liebste
wie der Tropfen Regen

كريستا جبهارت : جليد ، ١٩٧٧
عن كتاب : هيلدجارد شتور بريتز : «فن السيراميك العالمي المعاصر» ، دار نشر دى مونت ، كولونيا ١٩٨٠ .

قصر تريم (حضرموت) .

فالتر دوستال

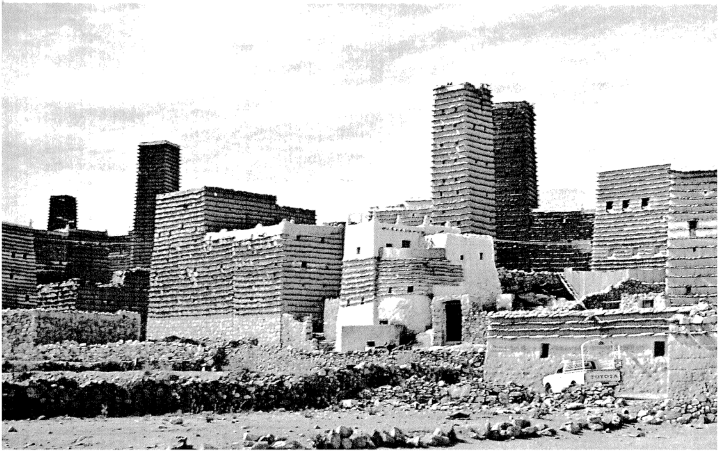
ملاحظات حول الهندسة التقليدية في جنوب شبه الجزيرة العربية

تقوم المعلومات الوصفية المدرجة باقتضاب في هذا البحث على أبحاثي التي بدأتها في جنوب شبه الجزيرة العربية منذ عشرين عاماً ، وذلك أثناء فترات إقامتي في حضرموت ومرتفعات رأس الخيمة واليمن الشمالي ، بالاضافة الى رحلة دراسية قمت بها الى ظفار . أما المعلومات الخاصة بجنوب الحجاز وعسير فمقتبسة من عرض عام موجز لمشروع عمل مشترك بين معهد علم الشعوب في جامعة ڤيينا وقسم الآثار في جامعة الرياض . ويهدف هذا المشروع ، الذي يشرف عليه المؤلف والأستاذ الدكتور عبد الرحمن أنصاري (جامعة الرياض) ويشترك فيه أنثروبولوجي سعودي شاب هو السيد عبد العزيز الأشبان ، الى وضع اطلس إثنوغرافي لعسير لتوثيق الانتشار المساحي لشواهد الحضارة النفيسة الغابرة قبل زوالها والحفاظ على هذه الشواهد إتماماً للتاريخ الحضاري .

ومن الاهمية بمكان أن أوضح بايجاز سبب اختياري لفن الهندسة المعمارية التقليدية موضوعاً لهذا البحث . من أجل ذلك أبرز قضيتين هامتين قد يؤدي الالمام بهما الى تفهم الغاية التي

الهندسة المعمارية للبيوت المرتفعة في حضرموت (شبام) .

منظر جزئي للخلف (عسير) ، بيوت مرتفعة وأبراج دفاعية .

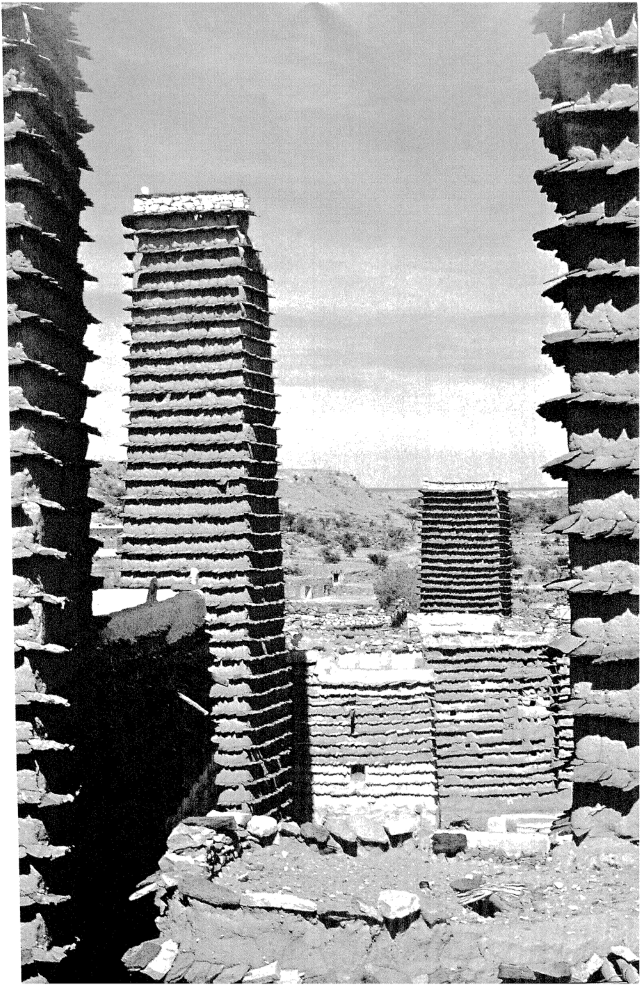


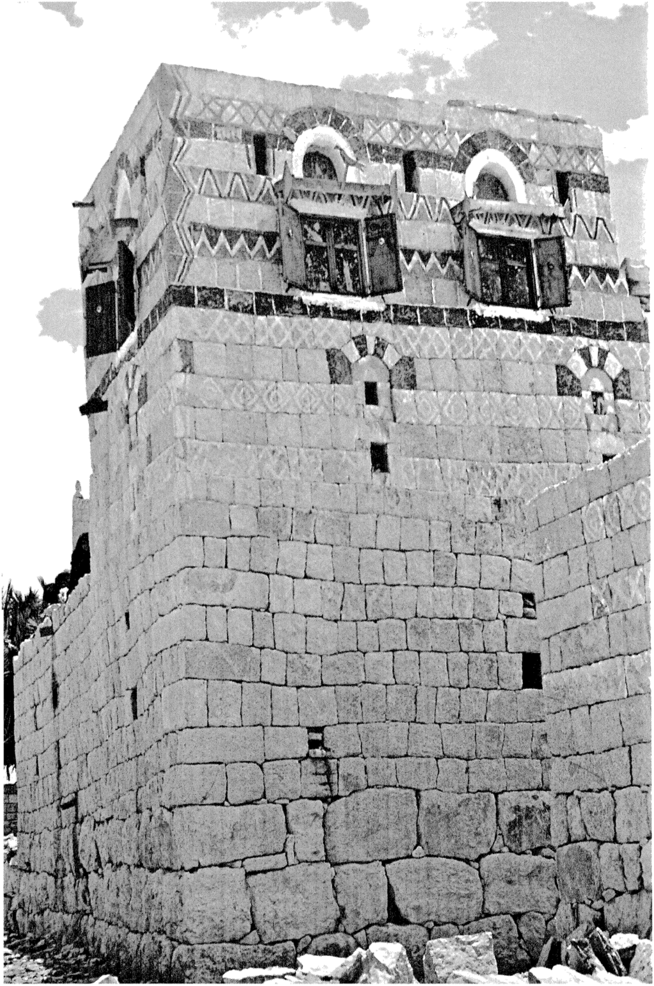
صورة جوية لمستوطنة شحوح في راس مسندم .

أنشدها . وقبل ذلك ، على سبيل التمهيد ، أود أن أبدي ملاحظة شخصية : حين يكون المرء قد قضى أكثر من ٢٠ عاماً في دراسة طرق معيشة البشر وعاداتهم وتقاليدهم في بلدان عربية مختلفة ، فانه لا ينظر الى هؤلاء البشر كموضوعات اختبارية للدراسة والتمحيص ، وإنما يراهم بالدرجة الأولى كشركاء اتصال ويشاركهم أفراحهم وهمومهم على السواء . وتؤدي الأبحاث الأنثروبولوجية بطبيعتها الى قيام علاقات بين الباحث والشركاء تنشأ عنها وشائج طابعها الاحترام المتبادل . إن التقدير الخاص للانجازات الحضارية لهذه المجتمعات التي أتيحت لي فرصة التعرف عليها في الجزيرة العربية هو الذي دفعني بالذات الى اختيار هذا المجال الحضاري الجذاب موضوعاً لهذا المقال .

وأنتقل الآن الى معالجة وجهة النظر الأولى التي تمس المشكلة العامة للتحول الحضاري . يقدم التاريخ الحضاري لنا أمثلة جلية توضح أن الحضارات تخضع لتأثيرات وتغيرات مستمرة . إلا أن هذه العمليات والتأثيرات لم تحدث بالسرعة التي تمت بها تلك التي نشأت عن الاتصال بين المجتمعات غير الصناعية والمجتمع الصناعي الغربي . وينطبق هذا القول بالذات على تلك البلدان العربية التي ترتبط ، بسبب استغلال ثرواتها النفطية ، بروابط اقتصادية وثيقة ومتشعبة بالمجتمع الصناعي . ويرافق هذا التشابك الاقتصادي تحولات تترتب عليها تغيرات في الحضارة التقليدية ، تغيرات تخترق اليوم أعماق حياة سكان هذه البلدان . وتتلخص المشكلة الأساسية لهذا التحول الحضاري العنيف في تلاشي الذاتية الخلاقة للحضارات التقليدية ، وذلك لصالح تقبل بعيد عن النقد لنتاج الحضارة الغربية . وإنه لمن السذاجة بطبيعة الحال أن نعتقد بأن مثل هذا الأخذ والنقل أمر غير مقبول ، ولكن يبدو لي بأن هناك ما يبرر القول بأن عمليات الأخذ والنقل عن الحضارة الغربية يجب أن تتم بوعي

◄ مقطع من صورة جوية لمستوطنة شحوح في رأس مسندم .





ونقد . بمعنى تكييف المنقول مع الشخصية الحضارية الذاتية . وهذا ما لا يمكن تحقيقه بالتأكيد عند إنشاء معمل للطاقة النووية ، ولكنه قابل للتحقيق في حقل الهندسة المعمارية على سبيل المثال . فما هو التعليل المنطقي للأخذ بالرتابة الجامدة الكئيبة للهندسة المعمارية الغربية عند بناء البيوت الحديثة وإهمال الثروة التعبيرية في الأشكال والزخارف التي تزخر بها الهندسة التقليدية ؟ والجواب الوحيد على هذا السؤال هو أن الانجازات الحضارية للمجتمع الأصلي تسقط نهائياً في طيات النسيان إما نتيجة للجهل أو ربما بسبب الانسياق الأعمى وراء كل ما هو غربي . إن التصدي لهذا الاتجاه هو الغرض الحقيقي الذي أسعى اليه في هذا البحث

بعد أن الحت الى أهمية العناية بالحضارة العربية التقليدية من أجل تشكيل حضارة المستقبل ، فان عليّ أن أذكر وجهة نظر أخرى تتعلق الى حد ما بالجزء الثاني من الغاية التي أنشدها في هذه الدراسة . وأعني بذلك الفائدة التي يجنيها علم الأنثروبولوجيا من معرفة الحضارة السابقة للمجتمع الصناعي ولا يستطيع أحد أن ينكر أن شبه الجزيرة العربية من أكثر المناطق المجهولة إثنوغرافياً في العالم . ولذا فان هذه الحقيقة تُلزم الأنثروبولوجي بالسعي الى تسجيل مواقع الحضارة التقليدية للجزيرة العربية وتوثيقها ، قبل أن يصيبها الضياع والتلاشي بسبب التغيرات الحضارية الشاملة ، وحتى يحافظ عليها كوثائق للتاريخ الحضاري . ونمثل على ذلك بفن الهندسة المعمارية ، ومن خلاله نبين مدى ضرورة مثل هذا التوثيق وأهميته .

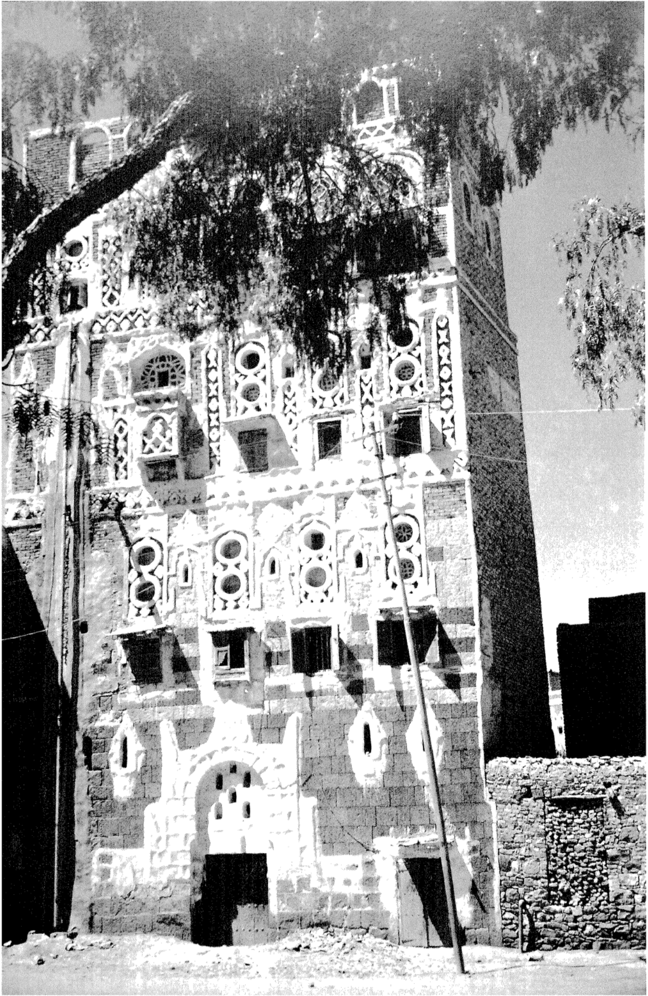
ومن وجهة نظر الأنثروبولوجيا ، العلم الذي يسعى الى فهم الانسان ، يمكن وصف فن العمارة بأنه محصلة أو نتاج الصراع المرير لسكان هذه المناطق للوصول الى أفضل تكيف مع البيئة . حين أحاول فيما يلي أن أوضح هذا البعد لفن العمارة ، فانه من البديهي أن أسأل عن طبيعة التخطيط في فن العمارة التقليدية . فالتخطيط هو تصرف عقلاني منظم لاشباع حاجات ومصالح معينة .

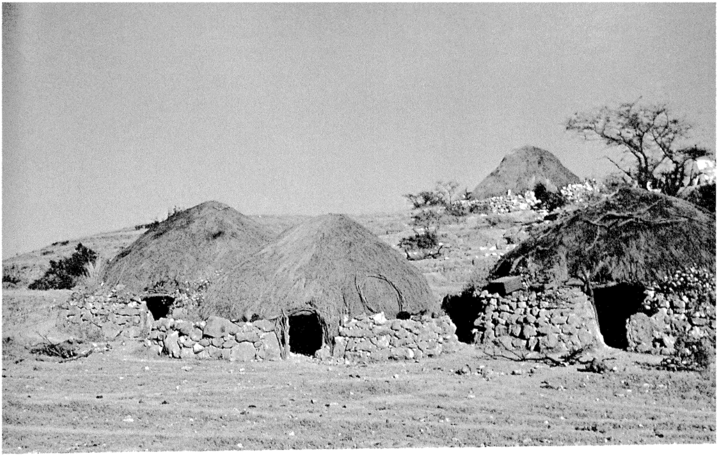
ومن وجهة نظر موضوع بحثنا نسأل الى أي مدى يمكن إدخال المعلومات المتوفرة حول الظروف البيئة الطبيعية في التخطيط المعماري عند بناء البيوت . وللاجابة على ذلك بصورة عملية بقدر الامكان ، أدرج فيما يلي بعض الأمثلة التي توضح المظاهر المختلفة لهذه القضية .

١ ـ من البقاع المختلفة لجنوب شبه الجزيرة العربية ، التي تشتمل على تنوع في الطبيعة يتراوح ما بين المرتفعات الجبلية والمنخفضات الساحلية الصحراوية ، أختار مثلين من المناطق الجبلية ، فطبيعة التربة في هذه المناطق تسبب صعوبات شديدة عند بناء البيوت . ويوضح الرسم الايضاحي (رقم ١) حلاً ايجابياً لهذه الصعوبات ، ويبين مقطعاً عرضياً لأحد البيوت في جنوب الحجاز .

ويوضح المقطع العرضي بصورة جلية الطريقة التي استفيد بها من الانحدار الأرضي لموقع البناء ، وذلك بانشاء البناء فوق المنحدر مع استخدام الصخور الكبيرة كعناصر لتثبيت البناء بادماجها في تكوين البيت . وتظهر الصورة (٣) مستوطنة شحوح في رأس مسندم وتوضح بالدليل كيف يمكن استغلال أية مساحة أرضية لبناء البيوت وانشاء الشرفات الحقلية الزراعية بطريقة مدروسة منتظمة ، حتى وان كان اختيار المكان سيسبب عزلة اجتماعية مؤقتة ، لأن سكان هذه البقعة مجبرون على الهجرة الموسمية بسبب اعتمادهم على الأمطار في إمداد أنفسهم بالمياه . وتفرض هذه الهجرة الموسمية بالذات على سكان الجبال عند نزوحهم الى السهول الساحلية مطالب عالية قاسية فيما يتعلق ببناء البيوت ، إذ يقتضي ذلك أن يبتكروا مباني سكنية تتلاءم مع كل من المنطقتين الجغرافيتين .

ومن الضرورات الاقتصادية في تخطيط بناء البيوت أيضاً تأمين مواد البناء . ففي مرتفعات اليمن الشمالي يوجد لكل قرية مقلع للحجارة يعتبر ملكاً مشتركاً للمجتمع السكني . ويستطيع عمال المحاجر ، الذين يمارسون مهنتهم الى جانب عملهم الزراعي ، أن يمدوا كل شخص في القرية بمادة البناء هذه استناداً الى مبدأ الملكية المشتركة المذكور . وفي عسير يكفل الامداد بأخشاب البناء وفقاً للعرف المسمى بـ«الحيمة» . ويعني ذلك أن جزءاً من الملكية المشتركة مستبعد من الاستخدام اليومي بحكم العرف . ويشمل بعض المراعي المحددة والأشجار الثمينة . ولا يستطيع الفرد الحصول على خشب البناء من (منطقة الحيمة) الا بموافقة الجماعة . وهكذا فعرف الحيمة اجراء فعال لحماية البيئة وللحيلولة دون السطو الأناني على الثروات الطبيعية وتبديدها .





٢ ـ يؤثر المناخ كذلك بدرجة عالية على هندسة المباني وعلى العموم فان شبه الجزيرة العربية تتسم مناخياً بجو جاف ودرجات حرارة عالية في الصيف ، ودرجات حرارة دافئة نسبياً في الشتاء مع أمطار شتائية من وقت الى آخر ، الا أن هذا المناخ يتعرض تحت تأثير البر والبحر ، والجبال والصحراء ، لتغيرات أساسية تؤدي الى تكوين مناطق مناخية مختلفة وفقاً لتباين البقاع الجغرافية . وهكذا يتكون في الجبال مناخ خاص ، تكثر فيه الأمطار وتنخفض فيه درجة الحرارة ، في حين يصبح المناخ الرطب الحار في المناطق الساحلية محتملاً بفضل تغير الريح المنتظم وفقاً للفصول . وفيما يلي سأتخذ من العاملين المناخيين ، الريح والمطر ، مثالاً لأوضح الانشاءات البنائية التي ابتكرها سكان شبه الجزيرة العربية لاستغلال الرياح الملطفة للجو وللوقاية من الأمطار .

أختار في بادىء الأمر المنشآت المعمارية التي تستغل الرياح كعامل للتبريد . ومن حيث النمط البنائي فانها تنقسم الى فئتين : أبنية ذات ملاقف (جمع ملقف أو منور) لسحب الريح وتحويله الى حجرة في البيت ، وأبنية ذات فتحات خاصة في الجدران وفقاً لتصميمات محددة تسمح بدخول الريح .

وتنتمي «أبراج الرياح» الى الفئة الأولى . وهناك نوعان في جنوب شبه الجزيرة العربية وهما : البرج ، وهو برج الريح المفتوح من الجهات الأربع ، ثم الحصن . وكل منهما بناء مكعب الشكل يقام على سطح البيت .

ويبنى البرج ، بارتفاع يقارب المترين الى الثلاثة ، من جدار مركزي داعم وأربعة أعمدة خارجية . وكما يتضح من (الصورة ١٣) توجد بذلك أربع فتحات مستطيلة . ويمكن فتح هذه الفتحات أو اغلاقها بواسطة ألواح خشبية وفقاً لاتجاه الريح ، وذلك لالتقاط الريح . وتتصل هذه الفتحات بواسطة ملقف خشبي بالحجرة الواقعة تحت برج الريح . ومن خلال هذا الملقف يحوّل هواء الريح الى هذه الحجرة بحيث يلطف جوها . ويُركب مشبك حديدي بين الفتحات وملقف الريح للحيلولة دون دخول الطيور الى الحجرة .

على خلاف البرج ، الذي يبنى لسحب الريح من جهات متعددة ، فان الحصن ، بارتفاع متر الى متر ونصف فقط ، لا يسمح بسحب الريح الا من جهة واحدة . ولذا فغالباً ما تكون فتحة الحصن باتجاه البحر ، للاستفادة من رياح البحر الباردة الصورة ١٢) .

ان بناء هذه الأبراج الرياحية شكل من أشكال تكييف الهواء يعود الى ما قبل عصر التصنيع .

نتناول الآن بالبحث الفئة الثانية التي تتميز بترك فتحات في الجدران . هناك نوع خاص من هذه الفئة وهو الكوخ المربع المسمى العريش ، وهو واسع الانتشار في جنوب شرق شبه الجزيرة العربية . ويبنى بأكمله من سعف النخيل . ولبناء الجدران الجانبية تحفر في الأرض حفر على أبعاد منتظمة تبلغ العشرين سنتيمتراً تقريباً . ثم تنصب فيها رزم طويلة من سعف النخيل توصّل بقضبان أفقية . وبذلك تنشأ جدران تسمح بدخول الهواء من جميع الجهات بالاضافة الى الضوء أيضاً . ويعتمد السقف المسطح وهو شيء كالمظلة ، على هيكل من جذوع الليف ، وتوصل به الجدران الجانبية بواسطة القضبان الأفقية المذكورة (الصورة ٢٠) .

وفي منطقة الواحات في الجنوب الشرقي ينتشر النوع الذي يطلق عليه اسم الدحريس . وتكمن العلامات البنائية لهذا البيت المستطيل ذي السقف المستوي الذي يبنى من الآجر (طوب اللبن أو الطين) في وجود فتحات كبيرة شبيهة بالنوافذ في الجدارين الأمامي والخلفي ، وفي الجدارين الجانبيين أيضاً . ويمنع النظر خلال هذه الفتحات بشبكة من قضبان الليف المحبوكة . وبالاضافة الى هذه الفجوات فقد جعلت في الجدران فتحات كبيرة أخرى ، مستطيلة أو مربعة (الصورة ١٥) .

وتبني القبائل التي تعيش في مرتفعات رأس مسندم نوعاً خاصاً من البيوت يدعى باسم الصوفه . وهو بيت مستطيل يُسكن في بداية فترات القيظ . ويتميز هذا النوع بطريقة بناء الجدران والسقف . فالجدران تبنى من الحجارة التي توضع مخلخلة فوق بعضها والى جانب بعضها بعضاً . وفي بعض مباني الصوفه تترك في الجدران عدة فتحات كبيرة . أما السقف فلا يتألف الا من

(٨) بيت بسقف مقبب (في ظفار) .

(٩) بيت بسقف مقبب (وادي وعاله ، راس الخيمة) .

أعمدة خشبية أفقية تغطى بالأغصان والشجيرات . والى جانب هــذه الوحدات البنائية المستقلة فهناك نوع آخر من الصوفه يبنى ملحقاً بالبيت الشتائي . ولا تتألف هذه المباني الملحقة الا من جدار جانبي وآخر أمامي . أما الجدار الجانبي الثاني فلا وجود له ، مما ينشأ عنه فتحة كبيرة وظيفتها الامداد بالريح الصورة ١٨) .

أنتقل الآن الى ذكر الحلول البنائية التي تستخدم لاتقاء الأمطار . ونبدأ أولا بذلك الحل التقني الذي نجده منتشراً في عسير ، في منطقة أبها . ففي هذه البقاع تبنى من اللبن بيوت من طوابق عدة . ولأن هذه البيوت تتعرض ، بسبب الموقع الجبلي المرتفع ، الى أمطار غزيرة ، فقد أوجدت وقاية فعالة للجدران لمنع تآكلها بالامطار ، وذلك بتدعيمها وتثبيتها بألواح أو نطـوف حجريـــة . أمـا الحـلـول البنـائية الأخرى فتتعلق بطبيعة الحال بطرق بناء السقوف المختلفة . وفي الجنوب الشرقي يشتهر البيت ذوالسقف الجملوني الذي يدعى بالخيمة . ولهذا النوع من البيوت أساس مستطيل ، ويبنى من سعف النخيل . أما عنصر الثبات فيه فيتألف من هيكل مشبّك من القضبان تثبت اليه الجدران المؤلفة من أعواد ليفية مشدودة الى بعضها باحكام . ويغطى هيكل السقف المشبك بواسطة حُصُر من سعف النخيل ، وتستخدم هذه الحصر أيضاً لتغطية الجدران الداخلية (الصورة ٢١) . وفي المناطق السفلى للمرتفعات الجبلية يوجد نوع شبيه من البيوت ، وهو ما يدعى بالكرين ، والفارق الوحيد أن جدران هذا البيت تتألف من آجرّ اللبن أو الحجارة (الصورة ٢٤) ويتمثل نوع آخر في الكوخ ذي السقف الجملوني الذي يطلق عليه كذلك اسم «الخيمة» ويُشاهد فـي مرتفعات الجنوب الشرقي . والمسقط الأفقي لهذا البيت بيضاوي الشكل . وتطلى الجدران الحجرية ـ وهي عادة دون ملاط ـ من الداخل فحسب بطبقة طينية ، وفي داخل البيت توجد الأعمدة الحاملة لهيكل السقف الجملوني . ويمتد غطاء السقف ، المؤلف من أعواد ليفية محبوكة باحكام ببعضها ، حتى يصل الى الأرض (الصورة ٢٢) .

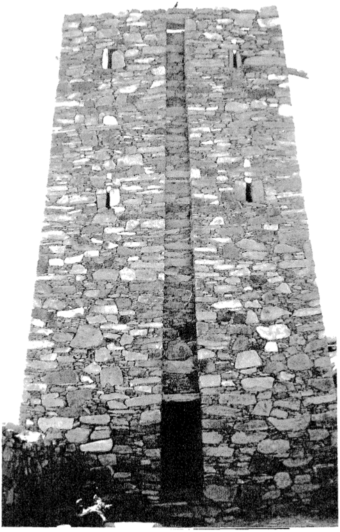
وفي البقاع التي تكثر فيها الأمطار صممت السقوف على هيئة قباب وهذه تحتم بطبيعتها اختيار مقاطع بيضاوية أو دائرية للبيوت . وتنتشر هذه المباني في مرتفعات الجنوب الشرقي وظفار ، وتعتبر من معالم تهامة المعمارية (الصورة ٨) .

ان الأمثلة التي اخترناها حتى الآن تشير الى «العقلانية» في تخطيط البيوت من حيث علاقتها بظروف البيئة الطبيعية . واستطراداً للبحث ، فانه من الجدير أن نوضح كيف يدخل فن العمارة التقليدي عن وعي شروط الحياة الاجتماعية في اعتباره .

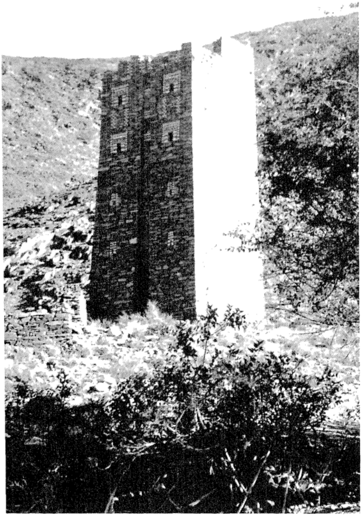
ان المبدأ التنظيمي الاجتماعي الأساسي لجميع القبائل التي تعيش في شبه الجزيرة العربية ينبع من مفهوم السلالة الأبوية ، أي يرتكز على ايديولوجية الاستمرار السلالي من الأب الى الأبناء ، بكل ما يرتبط بذلك من حقوق اقتصادية شرعية وسياسية . لاظهار تأثير العوامل الاجتماعية على بناء المنشآت السكنية ، نناقش ، من وجهة النظر هذه ، أنواع الزيجات ، وأشكال المساكن بعد القران والدخلة ، والوضع الاجتماعي للمرأة وعلاقة هذه الموضوعات جميعاً بنظام السلالة الأبوية .

بصدد الصلة بين أشكال الزواج ونظام النسب السلالي الأبوي ، فانّ دراسة المجتمعات ذات نظام الأنساب الأبوية تظهر اتجاهاً جديراً بالملاحظة ، وهو تفضيلها لنظام تعدد الزوجات . ولكن ليس لهذه المقولة أكثر من قيمة نظرية ، إذ أن نظام الزوجة الواحدة هو السائد في الواقع الاجتماعي للمجتمعات العربية . فقد أوضحت احصاءاتي التي قمت بها في الشمال الشرقي من اليمن الى أن نسبة تعدد الزوجات تبلغ اثنين من مئة واحدى وعشرين حالة زواج ، وهي نسبة ضئيلة جداً . لهامشية ظاهرة تعدد الزوجات أهمية بالنسبة لبحثنا ، واذ توضح أن نظام تعدد الزوجات ، من حيث كونه عاملاً مؤثراً على بناء المساكن ، ليس له إلا طابع الاستثناء . ففي حالات تعدد الزوجات فقط ، يحق لكل امرأة ، حسب الشريعة الاسلامية ، أن تطالب بحجرات خاصة بها للسكن والمعيشة .

على خلاف نظام الزوجة الواحدة ، فان الأشكال السكنية بعد اتمام الزواج تؤثر على تكوين البيوت وتركيب المنشآت السكنية . ويقصد بسكن ما بعد الزواج المسكن الذي يستقر فيه الزوجان الشابان ، والعامل الحاسم هنا هو : لأي المجتمعين العائليين ينضم الزوجان ، الى المجتمع البيتي لأب الزوج ، أم لأب الزوجة . ومن الدراسات الأنثروبولوجية نعلم أنه عادة ما توجد عدة بدائل للسكن يختار من بينها الزوجان الشابان. وقد دلت دراساتي واحصاءاتي بين القبائل العربية على أن



(١٠) برج دفاعي أقيم منذ نحو ٥٠ عاماً .

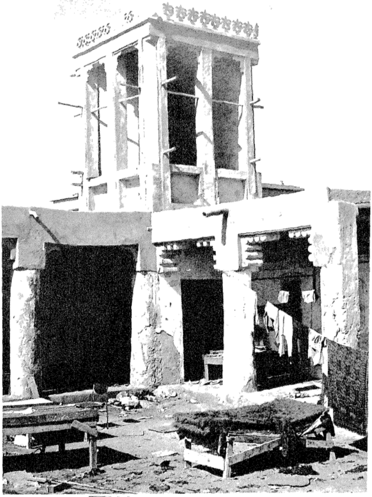


(١١) فرج دفاعي قديم ، أقيم منذ أكثر من مئة عام .

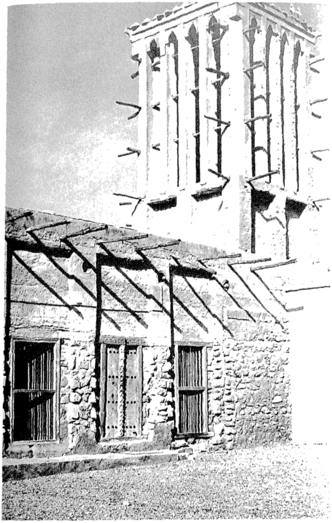
الدار السكنية الأبوية هو الشكل الأكثر انتشاراً في الواقع .

يترتب على اختيار الدار السكنية الأبوية في المقام الأول ، أي حين ينضم الأبناء بعد زواجهم الى مجتمع الأسرة الأبوية الكبيرة ، التوسع المساحي في منشآت الدار . وقد يقام بيت الابن المتزوج أيضاً على مقربة من دار الأب ، عندما لا تسمح الظروف المكانية ببناء ملحقات سكنية . على أنه من الهام عند تقييم مثل هذا الانفصال المكاني لأسرة الابن عن العائلة الأبوية معرفة ما اذا كانت أسرة الابن هذه ، مندمجة في المجتمع العائلي الأبوي ، رغم انفصالها سكنياً عنه ، أم أنها استقلت عنه كلياً وشكلت ذاتها مجتمعاً عائلياً جديداً بميزانية مستقلة تماماً . وبذلك نكون قد أوضحنا عاملاً اجتماعياً واحداً فحسب من العوامل المؤثرة على تكوين البيوت والمنشآت السكنية . وتوضح اللوحة (رقم ٢) بصورة بيانية كيفية التوسع في الوحدة البنائية الأصلية لمسكن رب الأسرة الناجم عن هذا العامل .

أما العامل الاجتماعي الثاني المؤثر فمصدره الروابط الحقوقية والشرعية لايديولوجية الأنساب الأبوية . ويعبر عن هذه الايديولوجية في العربية بعبارة «نسب أصيل» . وتلخص هذه العبارة تصور الاستمرارية السلالية لسلسلة الأنساب الأبوية كحقيقة اجتماعية . فهي المنطلق الذي أدى الى تطوير قواعد معينة

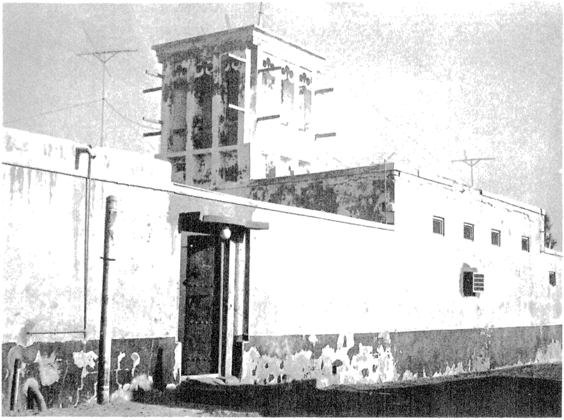


(١٣) برج ريحي من نوع البرج في راس الخيمة .



(١٢) برج ريحي (من نوع الحصن) في راس الخيمة .

لفحص هذه الحقيقة والتأكد من صحة محتواها . ووظيفة احدى هذه القواعد هو ضمان نقاوة الخط السلالي . وقد ترتب على هذه القواعد بالذات آثار في تكوين المنشآت البيتية ، على ما قد يبدو في ذلك من غرابة لأول وهلة . وأعني بذلك تلك القواعد التي تتعلق بوضع المرأة في هذه المجتمعات الأبوية الأنساب . ولا سبيل الى انكار أن وضع المرأة الاجتماعي في هذه المجتمعات يختلف اختلافاً أساسياً عن وضع الرجل من حيث أن لا سيطرة لها على وسائل الانتاج . ولكن المرأة ، من الجهة الأخرى ، تحظى بمكانة هامة بفضل وظيفتها كمنتجة للأنساب الأبوية (للنسيب الأبوي) . ومن ثم كل تلك الاجراءات الهادفة بالدرجة الأولى الى حماية المرأة من استحواذ الغرباء عليها . فالمسألة هنا تتعلق بالمحافظة على نقاء السلالة وأصالتها . وينجم عن ذلك عزل المرأة اجتماعياً . ونجد صدى ذلك في بناء البيوت وهندستها ، إذ تفصل الأماكن التي تتواجد فيها المرأة عن تلك التي يمكن أن يدخلها الغرباء . وتقضي الحلول المعمارية لذلك بانشاء وحدة معمارية خاصة ، هي المجلس ، يستقبل الرجل فيها ضيوفه ، وتكون معزولة عن وحدات السكن والاقامة والنوم للمجتمع العائلي . وحيثما لا تتوفر امكانية تحقيق هذا الحل يقام في المستوطنة السكنية بناء خاص يطلق عليه اسم (المجلس) ، يمكن استقبال الغرباء فيه . ولكن هناك حالات لا يتوفر فيها حتى مثل هذا الحل الأخير . وفي هذه الحالات تتجنب النساء غالباً دخول غرفة المعيشة (الجلوس) ، ما دام يجلس فيها رجل غريب . وتتضح الحلول المعمارية بصورة تخطيطية في الرسم ٣ .



(١٤) برج ريحي ملحق بمنزل حديث ، جزيرة الحمرا ، راس الخيمة .

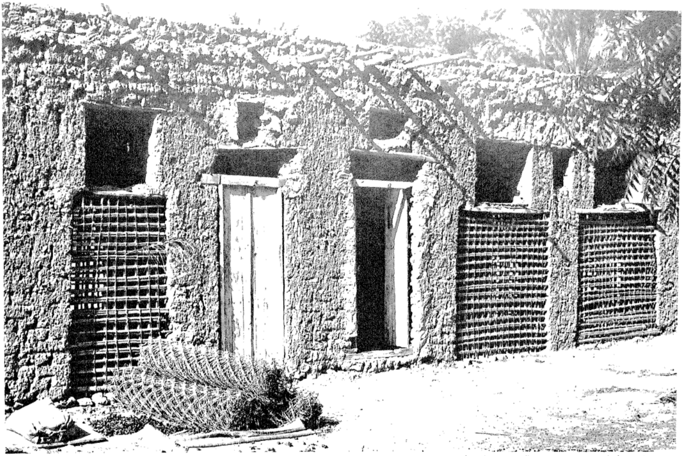
من ذلك التفاعل بين العوامل الاجتماعية وعمارة المساكن يمكننا أن نستخلص ثلاث ميزات لفن العمارة العربي التقليدي تميزه عن الهندسة المعمارية الغربية التي تتسم بالجمود :

١ ـ يجب أن يكون نظام البناء شديد التنوع ، أي يجب أن يكون طابعه المرونة الكبيرة للاستجابة للضرورات الاجتماعية بحيث يمكن توسيع البناء الأصلي الأول . ويبدو أنه من الضروري الاشارة هنا الى أن الجهد العملي اللازم لذلك كثيراً ما يقدمه أعضاء المجتمع العائلي وأقرباؤهم وفقاً لمبادىء التعاضد والتكافل التي تنبع من نظام «النسب الأبوي» .

٢ ـ طابع وحدات النظام المعماري هو الاستقلال عن بعضها بحيث يتم التوسع الضروري في وحدات السكن والنوم دون أن يترتب على ذلك أي تغيير في العناصر الأخرى من المبنى . وهذا يعني عملياً ، أنه في حالة تزوج أحد الأبناء ، يتيسر لهذا الابن أن يظل ، بفضل دار السكن الأبوية ، عضواً في المجتمع العائلي الأبوي ، مما لا يحتاج الى أكثر من توسيع وحدات السكن والنوم الجديدة ، دون حاجة الى تغيير مباني الادارة المنزلية الأبوية .

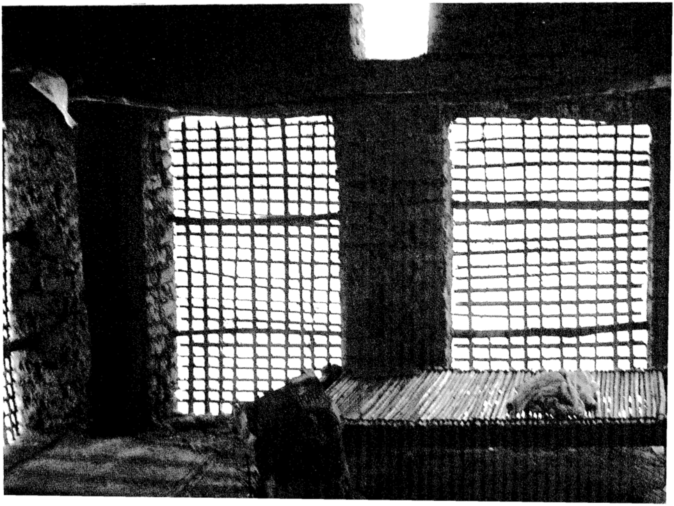
٣ ـ يقوم النظام المعماري ، اذا سمحت الظروف بذلك ، على أساس عزل الوحدات السكنية الخاصة للمجتمع العائلي عزلاً تاماً عن الجزء العام من البناء الذي يدخله الغرباء والذي يسمى بالمجلس . ومصدر هذا الفصل هو تلك المعايير النابعة من أيديولوجية السلالة الأبوية .

بهذه المعارف السابقة لم نعالج بعد تأثير العوامل الاجتماعية على فن العمارة التقليدي من جميع النواحي . وقد يكون من المجدي متابعة تأثيرات تقسيم العمل بين الجنسين ، أي تلك القواعد التي تحدد توزيع الصلاحيات الاقتصادية بين الرجل والمرأة في المجتمع المنزلي ، على تشكيل المنشآت السكنية . ولكن من الأفضل ـ كما يبدو لي ـ التخلي عن ذلك ، فهدف هذا الموضوع العام هو ابراز تأثير بعض العوامل



(١٥) واجهة بيت صيفي ، من نوع الدحريس (راس الخيمة) . ▲

▼ (١٦) صورة من الداخل للبيت الصيفي المصور أعلاه .



(١٧) واجهة نوافذ للبيت الصيفي المصور على الصفحة المقابلة . ▲

(١٨) صورة داخلية لبيت صيفي ، في منطقة رؤوس الجبال (راس الخيمة) . ▼

(١٩) تتبيت سعيف النخل ، منظر يصور احدى مراحل بناء كوخ عريش (راس الخيمة) .

فحسب . غير أن هناك عاملاً يستحق الاهتمام ولا يجوز التغاضي عنه عند معالجة هذه المسائل التي أوردناها من قبل . وأعني به قضية الدفاع عن النفس ، وهي قضية اجتماعية هامة . ولا يحتاج الأمر الى ايضاح كبير فان مساحة الأراضي الصالحة للزراعة في سلسلة الجبال الجنوبية الغربية من الجزيرة العربية ـ نظراً لعوامل التعرية ـ محدودة للغاية . وهذه حقيقة قد تصبح خطراً ملوحاً ، عند ازدياد عدد أفراد قبيلة من القبائل ، وحين ينزع البعض الى اتخاذ الحرب وسيلة لانتزاع الأراضي الضرورية الصالحة للزراعة . عندئذ يصبح الدفاع في هذا المجال قضية وجود أم فناء . وعلى ضوء هذه الحقيقة نفهم الحلول المختلفة للمنشآت البنائية الدفاعية في الجنوب الغربي من شبه الجزيرة العربية . وتشمل ثلاثة أنواع :

١ ـ البيوت العالية التي تضم فيها حجرات المؤونة والطبخ مع وحدات غرف الاقامة والنوم في مُجمَّع بنائي واحد (الصورة ٣) .

٢ ـ الحصون ، التي يلجأ اليها أفراد الأسرة مع أهم ما لديهم من أمتعة ومؤون في أوقات الخطر (الصور ١٠ ، ١١) .

٣ ـ القرى الدفاعية . بنيت هذه القرى ، المنتشرة بوجه خاص في الشمال الغربي والجنوب الغربي من منطقة أبها في عسير ، بحيث تشكل الجدران الخارجية للبيوت أسوار الحصن ، وبحيث يمكن اغلاق المداخل بالبوابات . وقد أصبحت هذه القرى الدفاعية اليوم ، نتيجة لسياسة الاستقرار الناجحة لحكومة المملكة العربية السعودية ، مجرد شواهد أثرية مدهشة لماض مضطرب . كمثل على هذه القرى أشير الى الخارطة التي وضعتها لقرية السوده الواقعة على ارتفاع ٣٫٣٠٠ متر ،

(٢٠) بناء كوخ عريش (راس الخيمة) .

ولعلها أعلى مستوطنة في شبه الجزيرة العربية (الرسم ٤).

بعد هذا ، لا بد أن ندرج في بحثنا بعض نماذج تشكيل الحيز المكاني تشكيلاً وظيفياً . ولهذه الغاية أقدم عرضاً بيانياً توضيحياً يشتمل على نتائج إحصاءاتي ودراساتي في هذا المجال (الرسم ٥) ويظهر تحليل المادة عدة نماذج لدمج الوحدات البنائية وأخرى للفصل فيما بينها ، وهي حجرة الجلوس والنوم وحجرات المؤونة والادارة المنزلية . ورغم أن هذه النماذج واضحة للعيان من الرسوم التخطيطية المرفقة ، الا أنه من الضروري ، كما يبدو لي ، أن أبرز أهم هذه النماذج (الرسم ٦ ـ ١٠) .

نماذج الدمج (الرسم ٦) :

١ ـ لقد جُمع بين غرف الجلوس والنوم والمطبخ في وحدة سكنية . أما حجرة الاغتسال فتشكل وحدة بنائية منفصلة ، وسعت بالبناء عدة مرات .

٢ ـ تمثل غرف الجلوس والنوم والطبخ والاغتسال وحدة سكنية وقد فصل المكانان الأخيران بجدران فاصلة عن الأولين .

٣ ـ كرقم ٢ ، مع فارق اضافة حجرة خاصة للمؤونة .

تقع حظائر الحيوانات للنماذج ١ ـ ٣ خارج المجمع البنائي .

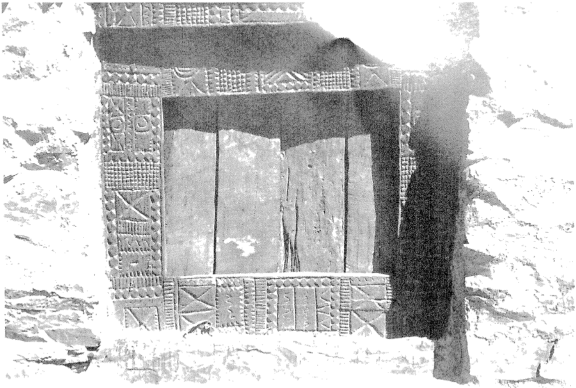
٤ ـ ضُمّت جميع الوحدات الفراغية بما في ذلك حظائر الحيوانات ومخازن العلف في مجمع بنائي ، ولكنها منفصلة عن بعضها في طوابق .

(٢١) بيت بسقف جملون من نوع الخيمة (راس الخيمة) . ▲

▼ (٢٢) كوخ بسقف جملون (وادي فرا ، راس الخيمة) .

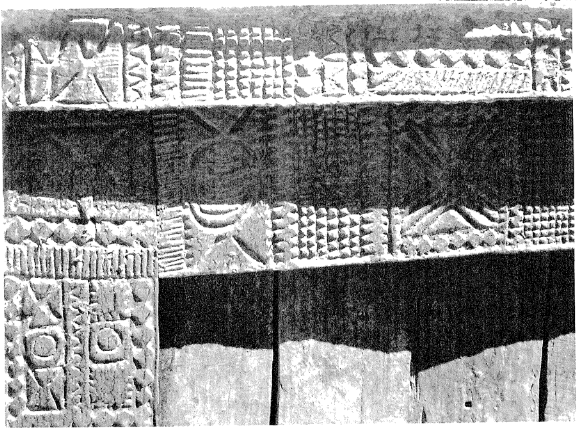
▲ (٢٣) كوخ بسقف جملون ، وفي الخلف كوخ عريش (راس الخيمة) .

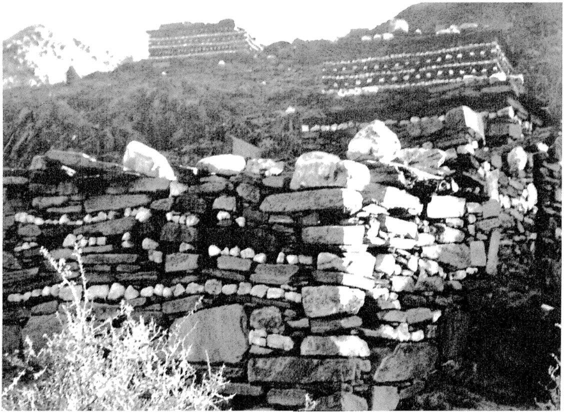
(٢٤) بيت بسقف جملون ، من نوع الكرين (راس الخيمة) . ▼



(٢٥) زخارف نافذة (منطقة كيلوه ، الباحه ، المملكة العربية السعودية) .

(٢٦) منظر جزئي لنموذج الزخرف المصور أعلاه .

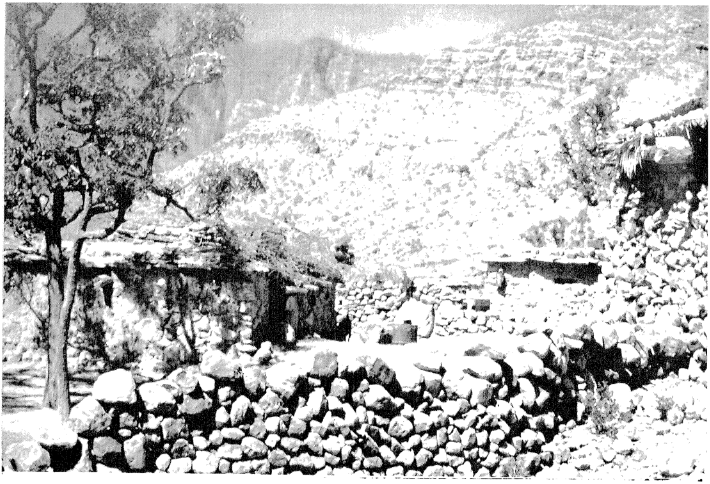




(٢٧) زخارف مقبرة تاريخية أثرية قديمة ، فجر التاريخ (عسير) .

(٢٨) زخارف حجرية بمبنى برج دفاعي (عسير) .

(٢٩) زخارف جدارية بمبنى مسجد قروي في اليمن . ◄



(٣٠) لقطة من الخارج الى عزبة في شحوح (راس الخيمة) .

(٣١) بيت شتائي في مستوطنة سكنية في منطقة رؤوس الجبال (راس الخيمة) .

نماذج الفصل (الرسم ٧ ـ ١٠) :

١ ـ تشكل حجرتا الجلوس والنوم وحدة مكانية ، وفصلت عنهما الوحدات التالية : مكان الطبخ وجرة المؤونة وحجرة الاغتسال .

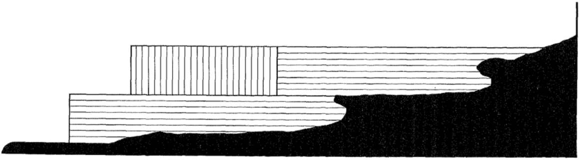
٢ ـ بنيت لغرف الجلوس والمؤونة والطبخ والمؤونة والاغتسال وحدات سكنية خاصة .

تقع حظائر الحيوانات في النموذجين خارج منشآت السكن .

من السهل أن ندرك الآن أن جميع النماذج المختلفة لتشكيل الحيز المكاني تشكيلاً وظيفياً تستند الى خطط مدروسة وافية من أجل تلبية المطالب الاجتماعية الاقتصادية .

لقد حاولت حتى الآن أن أبين بعض المعالم الأساسية لفن العمارة التقليدي لجنوب شبه الجزيرة العربية . الا أن هذا العرض سيكون ناقصاً اذا لم أذكر ذلك الحقل من حقول فن الهندسة المعمارية الذي يعبر من خلاله المجتمع عن مفهومه الجمالي وعن قدراته الابداعية : وأعني به ميدان الزخارف المعمارية . ويشمل الأسلوب الزخرفي المترف الشبيه بنمط الروكوكو على بعض بيوت زبيد ـ وهذا تطوير محلي لأسلوب الزخارف الفارسي الهندي ـ ، وزخارف السقوف والنوافذ ـ من مواد مختلفة ـ على البيوت وعلى واجهة مسجد قرية زيدية ، ثم رسوم الجدران داخل بيوت عسير ، تلك الرسوم التي تبدعها أنامل النساء . وحتى لا أطيل على القارىء وأبعث في نفسه الملل بالوصف المفصل ، أكتفي بالاشارة الى الصور الفوتوغرافية التي تنقل انطباعاً أكثر مباشرة وصدقاً مما يستطيعه الوصف الكلامي (الصور ٦ و٧ و٢٥ و٢٦ و٢٩) .

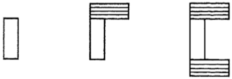
والآن فقد بلغت نهاية عرضي الذي أرجو أن يكون قد أوضح لنا أن فن العمارة التقليدي يضم الخبرات العملية المباشرة التي اكتسبت أثناء الصراعات الدائرة مع البيئة الطبيعية كما يعبر عن الأوضاع الاجتماعية . وقد تكون هذه المقولة السابقة بديهية أو تافهة ، الا أنها ـ كما يبدو لي ـ ضرورية للتأكيد على «معقولية» فن العمارة التقليدي الذي يميل المرء كثيراً الى اغفاله في غمرة عمليات التحول الحضاري الحالية . إن فن العمارة هذا هو تعبير رائع عن القدرات الابداعية للانسان في الماضي . واليوم نرى كيف تحدث القطيعة بيننا وما بين عصر ما قبل التصنيع بشدة وعنف . من لم يستوعب في هذه المرحلة الجديدة من التاريخ الحضاري لشبه الجزيرة العربية ماضيه ، من لم يفهم هذا الماضي ويقدره حق قدره ، فقد يكون أيضاً عاجزاً عن تشكيل حضارته من جديد وعن تحقيق رؤيته الحضارية . وبهذا المعنى أهدي هذه المقالة وأكرسها الى جميع أصدقائي العرب .



(١) مقطع عرضي لمنزل في برده (منطقة ثقيف ، جنوب الحجاز) .

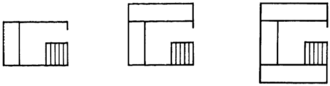
وحدة المعيشة والنوم والمطبخ ومخزن المواد الغذائية

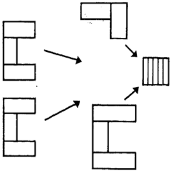
الاصطبلات (الحظائر) ، ومخزن العلف والخشب .



(٢) رسم بياني يوضح كيفية توسيع المنزل الأبوي في حالة انضمام الأبناء بأسرهم إليه

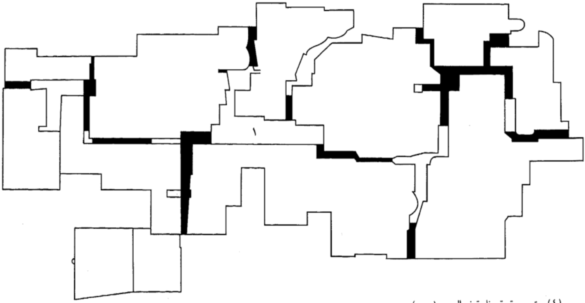
منزل الأب — وحدات المعيشة والنوم للأبناء المتزوجين





(٣) مثال للحلول المعمارية المختلفة «للمجلس»

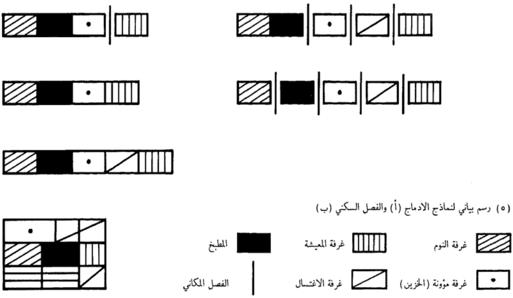
مجلس



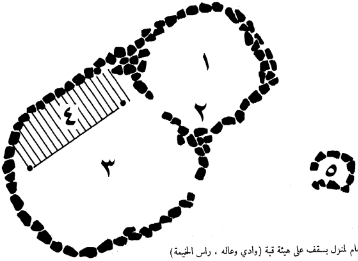
(٤) تصميم قرية دفاعية في السوده (عسير)

ممرات دفاعية مغطاة — حارات مفتوحة

١ ـ ميدان عام ، يعرض فيه البائعون الغرباء بضاعتهم في أيام السوق الأسبوعي

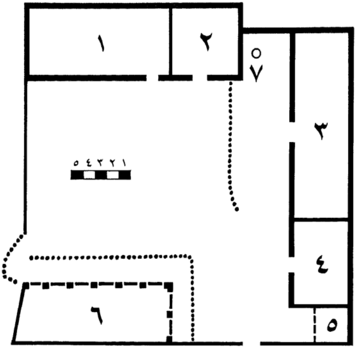


(٥) رسم بياني لنماذج الادماج (أ) والفصل السكني (ب)

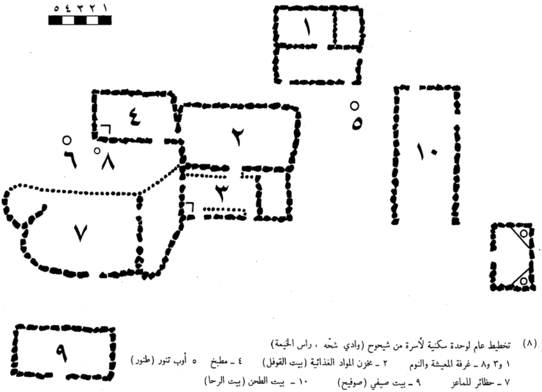


(٦) التخطيط العام لمنزل بسقف على هيئة قبة (وادي وعاله ، راس الخيمة)

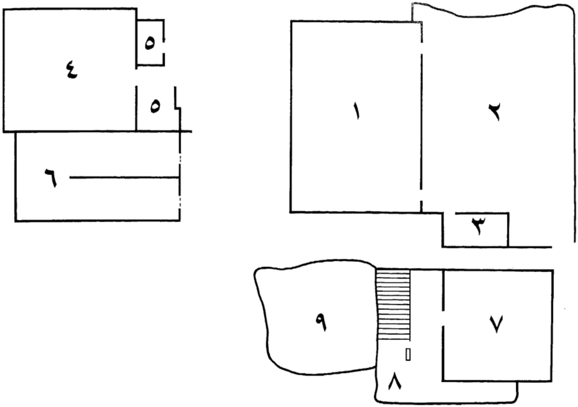
١ ـ وحدة النوم والمعيشة والمطبخ والمؤونة
٢ ـ الموقد (مكان الطبخ)
٣ ـ الفناء
٤ ـ مظلة شمسية (جناح الاقامة في الأيام الحارة)
٥ ـ حظيرة الماعز الصغير



(٧) التخطيط العام لمنزل في راس الخيمة
١ و٣ ـ غرفة المعيشة والنوم
٢ ـ المطبخ
٤ ـ غرفة الخزين (المواد الغذائية)
٥ ـ غرفة الاغتسال .
٦ ـ المنزل الصيفي (دحريس)
٧ ـ تنور (طنور)

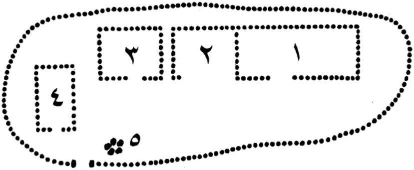


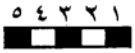
(٨) تخطيط عام لوحدة سكنية لأسرة من شيحوح (وادي شحّه ، راس الخيمة)
١ و٣ و٨ ـ غرفة المعيشة والنوم ٢ ـ مخزن المواد الغذائية (بيت القوفل) ٤ ـ مطبخ ٥ أوب تنور (طنور)
٧ ـ حظائر للماعز ٩ ـ بيت صيفي (صوفيح) ١٠ ـ بيت الطحن (بيت الرحا)



(٩) تخطيط عام لمنشأة سكنية في شآفــه (منطقة كيلوه ، الباهه)

١ ـ منزل بغرفة للنوم ، ومطبخ ، وغرف تخزين المواد الغذائية
٢ ـ حوش
٣ ـ حظيرة العجول
٤ ـ حصن (برج دفاعي)
٥ ـ حظيرة العجول مفتوح)
٦ ـ مخزن العلف
٧ ـ حظيرة الأبقار في فصل الشتاء
٨ ـ حظيرة الأبقار في الصيف
٩ ـ مزبلـــة





(١٠) تخطيط عام لوحدة سكنية (أكواخ عريش / وادي العيم ، راس الخيمة)
١ ـ غرفة المعيشة والنوم ٢ ـ غرفة الاقامة خلال النهار ، وتستخدم أيضاً كمجلس (مظله)
٣ ـ مطبخ ٤ ـ غرفة تخزين المياه ٥ ـ الموقد

منة نه نفمحته لهللخ تالخ ◂

مصطفى عبد الرحيم محمد (القاهرة)

خطرات خطاط متصوف عن فنه

درست أسس التصميم والطبيعة الحية والطبيعة الصامتة. وقد كان لدراستي لهذه المواد وتدريسي لها أثر واضح على رياضيات أشكالي وخطوطي والفراغات التي بين الحرف والحرف والكلمة والكلمة والنقط.

أصر في البسملة على وضع النقطة تحت الباء باستمرار، وذلك لارتباطها ارتباطاً وثيقاً وعضوياً بين الشكل كشكل له لغته وبين المدلول الباطني لبسملة القرآن الكريم.

أريد أن أقول من خلال العلاقة بين الأسود والأبيض إنه مهما كان الظلام فان كل انسان يحتاج الى النور ولو بقدر ضئيل.

اترك عنان قلمي للحدس ليوحي بالشكل، وأتعرف على الشكل أولاً حين أنتهي من اللوحة.

أسعى جاهداً الى ايجاد تجريد في أنماط الخط العربي، لا أنظر الى الحروف بروح الماضي، وإنما بروح الحاضر، بروح عصر رفع فيه الانسان رأسه الى السحاب والفضاء الكوني، وأتطلع أن تعكس أعمالي هذا التقدم المذهل في العلم.

كانت اللغة في بدايتها غير منقوطة، ثم استحدثت النقط، وأنا أستخدم النقط للاسترشاد والقراءة في نفس الوقت.

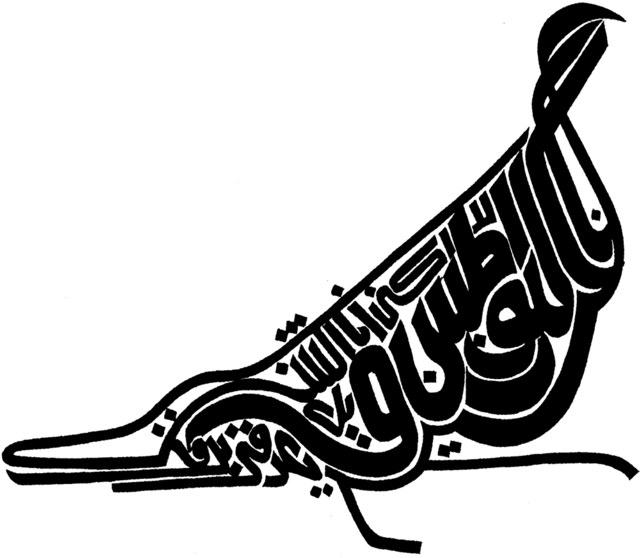
أحافظ في البسملة على نقاطها لأني أعتقد أنها لا تكتمل إلا بها.

أنظر الى الحرف لا كحرف من حروف اللغة وانما كجملة أو عالم قائم بذاته، وإن شئت فقل إن الحرف عندي هو الكون كله.

اللون الأسود في نظري رمز للثبات، فهو اللون الذي لا يمكن صباغته الى لون آخر. لذا كان تعبيري بهذا اللون يمثل عنصراً أساسياً ذا دلالة شاملة.

إن طالب العلم تحفه الملائكة، وأعتقد أن الملائكة ترشد يدي وتوجهني دون أن أراها.

تعمدت في أعمالي أن تكون صالحة لأكثر من تخصص وأن تكون قابلة للتنفيذ، وأستطيع متابعة ذلك - إذا ما طلب مني - في تخصصات مثل الزجاج والحفر والنحت والطباعة وما الى ذلك، وذلك لكي يستفيد منها أكبر عدد من الناس.



فهـرس الأعـداد ١١ ـ ٣٣

ابراهيم ، جميل عطية : العين مرآة الجسد (قصة قصيرة)		XXXI 66
ابراهيم أصلان : افتتاحية (قصة)		XXVII 71
ابن خفاجه : شعر		XVI 82
احمد عبده : مناظر العرس في مسرحيات برخت		XXVII 48
ادونيس : مرثية الحلاج		XIII 31
السوريالية قبل السوريالية		XX 17
أديب ، ألبرت : شعر		XXIV 95
إشتلر ، ميشل : لويس موييه	M. Stettler	XXI 58
اقبال ، محمد : مسجد قرطبة		XII 83
آمان ، جان كريستوف : لويس موييه وأصدقائه	J. C. Ammann	XI 62
امريش ، ايرما : كاسپر داڤيد فريدريش	J. Emmrisch	XXIV
إمريش ، ڤيلهلم : الفن القصصي في القرن العشرين ومغزاه التاريخي	W. Emrich	XXVIII 30
آمن ، يورج : حلم اللاعب على الحبل بالسقوط الحر	J. Amman	XXVI 74
أنجهوير ، جيرولد : اللغة كأداة لنقل المعلومات	G. Ungeheuer	XXVII 34
أوبرلن ، أورس : جبل رهب	U. Oberlin	XIII 71
اورن ، أراس : قصائد من المانيا ، خرافة تركية		XXX 88
أورنر ، هيلدجارد : الظل وخيال الظل	H. Urner	XXVII 60
ألبرخت ، كلاوس هارتموت : الفن الحديث في برلين	K. H. Olbricht	XII 76
اولمان ، مانفريد : ورقة من تاريخ الاستشراق : ڤيلهلم آلڤارت	M. Ullmann	XIX 71
أولمر ، كارل : الحقيقة العلمية وتنوعها ووحدتها	K. Ulmer	XI 5
أوندر ، محمد : زخارف قصر قباداباد بالأناضول	M. Önder	XIX 41
ايبل ـ ايبسفيلد ، ايرينيوس : الانسان ـ الكائن الغامض	J. Ebel-Eibesfeld	XXII 4
آيش ، جونتر : النمر «يوسـف»	G. Eich	XII 25
باخمان ، انجبورج : قصـائـد	J. Bachmann	XXXIII 67
باد ، كورت : الأزرق	K. Badt	XIV 52
بارنر ، ڤلفريد : لسنج في عصـره	W. Barner u. a.	XXXIII 14
براندنبورج ، ديتريش : ضريح شجرة الدر	D. Brandenburg	XVI 70

برشت ، برتولد : الموافق والمعارض ،	B. Brecht	XIII 72
خياط مدينة أولم		XXVI 22
الزواج الطارىء		XXVII 53
بل ، هينريش : موت إلزه باسكولايت	H. Böll	XXIV 56
بوتناند ، أدولف : ما هو معنى الحياة من وجهة نظر الكيمياء البيولوجية	A. Butenandt	XI 22
بورجل ، يوهان كريستوف : طب النفس في البلاد العربية في القرون الوسطى	J. C. Bürgel	XIV 78
ـ لمحات عن دور الهجاء في الأدب العربي		XXVI 43
ـ النظرة العقائدية والاستقلال في التفكير العلمي في العصر الاسلامى		XXVI 56
بورشرت ، ڤولفجانج : ولكن الجرذان تنام في الليل . . .	W. Borchert	XVI 86
بوسته ، كريستينا : قصائد تركية	Ch. Busta	XXVII 89
البياتي ، عبد الوهاب : سفر الفقر والثورة ، هبوط أورفيوس الى العالم السفلى		XXVI 46
بارتيس ، پاول : ذكرى مرور ١٥٠ عاماً على ميلاد الأديب تيودور فونتانه	P. Parthes	XV 33
ـ ذكرى مرور ٣٠٠ عام على ميلاد الفيلسوف ج . ڤ . ف هيجل		XVI 16
ـ الفن الحديث وفنون الخط		XVII 4
ـ مـاكس ريكر ، في ذكرى مرور مائة سنة على ولادته		XXI 46
باريت ، رودي : ورقة من تاريخ الاستشراق : اينو ليتمان	R. Paret	XIV 70
بانڤتس ، رودولف ، الانسان والذرة	R. Pannwitz	XV 30
بريتساك ، اوميليان : ورقة من تاريخ الاستشراق : هانز هاينريش شيدر	O. Pritsak	XX 69
پلسنر ، هلموت : الانسان بوصفه كائناً حياً	H. Plessner	XIII 4
پورتمان ، أدولف : لغة عالم الطبيعيات	A. Portmann	XVIII 9
تايلور ، فرانك : مجموعة المخطوطات العربية الفارسية والتركية في مكتبة	F. Taylor	XIV 16
ـ جون ريلندز بمانشستر		XIV 16
تسان ، لوتر : كانت وقضية السلام	L. Zahn	XXVIII 8
توماس ، مانوئل : المغرب	M. Thomas	XXIV 81
جيمس ، ديفيد : الكنوز الاسلامية في مكتبة تشستربيتي	D. James	XVIII 52
جوارديني ، رومانو : وحدة الوجود في مرثية دوينو	R. Guardini	XXVI 28
جوتنجر ، فريتس : حوار حول الترجمة	F. Göttinger	XIII 14
جوته : الطبيعة ، أغنية مايو	J. W. Goethe	XXVIII 80
حسين أمين ، فكرة الاسلام الانسانية ونظرته الى الفن		XXIV 72
الحلاج : من ديوانه		XIII 32

الحيدري ، راشد : لعب الكرة أو الصولجة في التاريخ الاسلامي		XIX 55
خالد ، دطلق : أحمد أمين وأتباع الأستاذ الامام محمد عبده		XVII 48
خليل ، مجدي : هرمان هسه ، الأديب والشهرة		XXX 19
دافيد ، ارنست : نص من كلمات مولانا الرومي	H. P. Dreitzel	XXVII 4
درايتسل ، هنز بيتر : الوحدة كمشكلة سوسيولوجية	E. David	XXV 67
دورياك ، جاك پول : فنون قرية الحرانية	J. P. Dauriac	XXVII 77
دوستال ، فالتر : تطور حياة البدو في الجزيرة العربية في ضوء المادة الأثرية	W. Dostal	XXXI 20
روكسر ، أودو : رودولف پانڤتس ، حياته وأعماله	U. Rukser	XV 24
ريپكا ، يان : رباعيات عمر الخيام	J. Rypka	XV 53
ريلكه ، راينر ماريا : حياته وأعماله	R. M. Rilke	XXVI 24
من كتاب الساعات		XXVI 38
رسالة الى شاعر شاب		XXXIII 82
زكي عبد الملك : الأسلوب القصصي بين العامية والفصحى		XVIII 46
سعدي الشيرازي : أشعار		XII 16
سميح القاسم : يوسف		XXIII 4
سوندهيمر ، كورت : مستقبل المدنية الغربية	K. Sontheimer	XXXIII 3
السياب ، بدر شاكر : غارسيا لوركا		XIV 51
سيلان ، پاول :	P. Celan	XIV 63
الشاروني ، صبحي : الحرف العربي في فن التصوير الحديث وأصوله في التاريخ		XXXIII 46
الشاروني ، يوسف : أوديب مصرياً		XXIV 60
شال ، أنطون : ورقة من تاريخ الاستشراق : يوليوس ڤيلهاوزن	A. Schall	XIII 57
شپيس ، أوتو : بصمات شرقية في الأدب الألماني الوسيط	O. Spies	XI 41
شريجليه ، جوتس : شجرة الدر ، سلطانة مصر	G. Schregle	XVI 69
شفابه ، ج . هـ . : النمو	G. H. Schwabe	XXIX 4
شوڤنكن ، كارل شابنجر فون : الخلخال	K. F. Freiherr Schabinger von Schowingen	XVI 75
ـ المضمون الخالد لكتاب نظام الملك في السياسة (سياستنامه)		XX 28
شيمل ، أنا ماري : ورقة من تاريخ الاستشراق ، جيورج ياكوب	A. Schimmel	XI 34
ـ الحلاج ، شهيد العشق الالهي		XIII 19
ـ ميرزا اسد الله غالب		XIV 4

ـ خوشحال خان ختك ، شاعر ومحارب		XV 73
ـ ميرزا قليج بيك ، الأديب السندي		XVII 36
وقصته التربوية «زينت»		XVIII 64
ـ ورقة من تاريخ الاستشراق : ارنست ترمپ		XIX 24
ـ الأدب العربي في شبه القارة الهندية		XX 20
ـ المرأة في التصوف		XXI 5
ـ مولانا جلال الدين الرومي		XXXII 46
ـ اقبال في سياق حركات الاصلاح الهندية الاسلامية		XXIV 4
صلاح عبد الصبور : مذكرات الصوفي بشر الحافي		XXXI 69
عطية ، نعيم : العين العاشقة ، أجيال الفن التصويري الحديث في مصر		XXXIII
العقاد ، عباس محمود : فكاهات عصر التحول		
كجيميك ، برنهارد : سيكولوجية الحصان		XXXIII 76
فروغ فرخ زاد : نبذة من الشعر الايراني الجديد	O. Flake	XXXIII 77
فريد ، اريش : المـرآة	H. H. von Veltheim-Ostrau	XXXII 57
فلاكه ، أوتو : الصورة (قصة)		XV 60
فلتهايم ، هاسو فون : المقابلة الأخيرة مع اقبال	E. Fried	XIV 82
فوك ، يوهان : ورقة من تاريخ الاستشراق : كارل بروكلمان	J. Fück	XV 77
ـ اقبال وحركة التجديد الاسلامية الهندية		XXXII 13
فوكه ، هارالد : الايقاع الموسيقي وقرض الشعر	H. Vocke	XXIV 84
فيشر ، كلاوس يورجن : أصداء أسلوب الشبيبة	K. Jürgen-Fischer	XXXIII 27
ـ أوجه الواقعية في ألمانيا		XXIX 40
قيراطلي ، جميلة : المتصوف الشعبي التركي يونس امره		XVIII 74
ـ السماع السماوي		XX 61
كاله ، سيجريد : خطاب عن البينالي العربي الأول في بغداد	S. Kahle	XXIII 68
كامل ، نادية : المدينة (قصة)		XXIX 58
كجيميك ، برنهارد : سيكولوجية الحصان	B. Grzimek	XXX 73
كرامر ، صاموئيل ن : النظرية الموسيقية بدأت في سومر	S. N. Kramer	XXVII 85
كسرائي ، سياوش : جفت (شعر فارسي)		XIX 65
كفكا ، فرانز : طبيب القرية	F. Kafka	XXIII 45
كلاين ـ فرانكه ، فيلكس : أبحاث هاينريش بارت كمساهمة في الدراسات الشرقية	F. Klein-Franke	XVI 27
ـ صحيفة بخط المستشرق النمساوي يوسف فون هامر ـ يورجستال		

كوكوشكا ، أوسكار : المغرب الأقصى في لوحاتي	O. Kokoschka	XI 73
كولترمان ، أودو : الأبيض والأسود	U. Kultermann	XIV 37
كولشميدت ، ڤرنر : إرنست تيودور ا . هوفمان	W. Kohlschmidt	XXVIII 46
كونينسني ، م . ج . : رسوم جدران الضرايح بالقرب من جوهى (الباكستان)	M. G. Konieczny	XVII 30
الكيالي ، سامي : أبو العلاء المعري		XVI 83
كيرشر ، جيزلا : الألمان وتاريخ الصيدلة العربية	G. Kircher	XIII 49
كيروس أتاباي : قصائد		XXIV 20
كيستينغ ، ماري آنه : المسرح الألماني المعاصر	M. Kesting	XX 37
لنتس ، زيجفريد : العقوبة	S. Lenz	XXIV 59
لوركه ، أوسكار : المياه الباطنة	O. Loerke	XIV 66
ليتي ، هربرت : التاريخ والاحصاء الاقتصادي	H. Lüthy	XXII 20
مارك ، يان : فيض ، الشاعر الباكستاني الانساني	J. Marek	XV 64
ـ الفكر الاجتماعي عند محمد اقبال		XXXIII 70
ماريه ، هانز فون : رسوم وتصميمات	H. von Marees	XXV 73
ماك ، هاينتس : أعماله الفنية في عرض الصحراء	H. Mack	XV 69
ماهر ، مصطفى : پيتر هاندكه : من واقع الأدب . . . الى . . . واقع الواقع		XXVI 31
ـ نسبية الحقيقة بين باول شاللوك ومحمد كامل حسين		XXIX 50
مجدي خليل : محاولة للخروج : تفسير قصة فرانز كفكا «طبيب القرية»		XXIII 56
مجدي يوسف : الفن والالتزام عند حجازي		XII 80
ـ كيف نوافق وكيف نعارض		XIII 81
ـ هوفمنستال والف ليلة		XVI 54
محسن مهدي : بايع الشمع		XVI 64
محمد ابراهيم : معرض الكتابة العربية في الف عام		XVII 72
محمد حيدر : انسان بلا وجه		XIX 68
محمود درويش : أبـــي		XVIII 30
مراد كامل : اينو ليتمان أستاذاً وأباً		XIV 73
مصلح ، ص . : الشكل في شعر أبي القاسم الشابي		XXIX 70
مصطفى ، محمد : صور من مدرسة بهزاد في المجموعات الفنية بالقاهرة		XII 17
ـ تصاوير قاهرية		XXX 30
مل ، ماكس : اليد الجميلة	M.Mell	XIII 34

ملا ، عبد الوهاب : تحصيل السعادة للفارابي ، مخطوطة بمكتبة برلين (رقم ١٨١٨)		XXIX 16
منصور ، يعقوب فرام : ابتهالات أبي حيان التوحيدي في الاشارات الالهية		XVI 65
مور ، هانس : العلم ومستقبل الانسان	H. Mohr	XVI 4
موزيل ، روبرت : الشحرور	R. Musil	XXII 39
ـ هل يضحك الحصان	R. Musil	XXX 85
مولر ، هينو ر . : الفن كايديولوجية	H. R. Möller	XXV 4
مولر ـ ميليس ، راينهارد : شهور العام في لوحات أنطون كرايكر	R. Müller-Miles	XII 70
ناجي نجيب : «ايفي بريست» و «زينب»		XV 44
ـ نجيب محفوظ على أرض الواقع المصري		XVIII 33
ـ الخروج الى السيد البدوي		XX 5
ـ طه حسين وفرانز كفكا		XXIII 62
ـ الحركة الرومانتيكية		XXIV 35
ـ قصة توماس مان «آل بودنبروك» وثلاثية نجيب محفوظ		XXV 27
ـ المتناهي واللامتناهي ، تعليق على قصيدة للبياتي		XXVI 50
ـ الرحلة الى الغرب والرحلة الى الشرق ، دراسة مقارنة		XXX 44
جزء أول جزء ثاني		XXXI 44
نويباور ، ايكهارد : أمسية موسيقية في بلاط هارون الرشيد	E. Neubauer	XXI 33
الهاشمي ، محمد يحيى : من ماكس پلانك الى كارل فريدريش فون وايتسكر		XIII 64
ـ يوليوس روسكا ، البحاثة الكبير في العلوم الطبيعية		XVII 68
هايزنبرج ، فرنر : صورة الطبيعة عند جوته وعلاقتها بالعلم الطبيعي المحدث	W. Heisenberg	XII 12
هرينجر ، هنز يورجن : اللغة كوسيلة التدليس	H. J. Heringer	XXVII 40
هسه ، هرمان : نحن نحيـــا	H. Hesse	XXX 17
هسه ، هرمان : اقبال	H. Hesse	XXXII 1
همايون ، غلام علي : المدن الايرانية في اللوحات الأوروبية		XII 55
هوتنجر ، أرنولد : كلمة عزاء ورثاء في جوستاف فون جرونباوم	A. Hottinger	XIX 78
هورتلدر ، جرد : سحر كرة القدم	G. Hortleder	XXIV 62
هوفمان ، ارنست تيودور : دون جوان	E. T. A. Hoffmann	XXVIII 55
هوفمنستال ، هوجو فون : الف ليلة وليلة	H. von Hofmannsthal	XI 59
هيز ، ر . ج . : مكتبة تشيستربيتي في دبلن	R. G. Hayes	XVIII 51
هينتج ، هارتموت فون : أربعة أجيال ـ هل هي أربعة عوالم ؟	H. von Hentig	XXVIII 4

الوجداني ، ماجد : مع التراث الألماني		XXI 79
ڤاجنر ، فريدريش : العلم والمسؤولية	F. Wagner	XXIV 10
ڤاخهلدر ، كورت : المناقشة الدائرة حول نشوء الحياة على سطح الأرض	K. Wacholder	XI 9
ڤالتر ، ڤيبكه : أراجيز عربية قديمة لترقيص الأطفال	W. Walther	XVIII 20
ڤايشر ، مانوئيل : رامون لول والعالم الاسلامي	M. Weischer	XIII 36
ـ محمد اقبال وعلاقته بالثقافة الغربية		XXXII 4
ڤيزلينج ، هانز : فن الوصف عند توماس مان	H. Hysling	XXV 68
ڤيليرزهوف ، ديتر : التجربة الذاتية والتضامن	D. Wellershoff	XXX 4
يوهانسن ، بابر : «القديم» و«الحديث» في النظرية الازدواجية	B. Johansen	XXXI 2

فهرس المقالات غير الممهورة بتوقيع وفهرس الأشعار

ابن خلدون	XV 9
أدب آسيا الوسطى	XIX 45
أسرار الألوان	XIV 21
« . . . والآن تتكلم الابل . . . »	XVIII 40
الف ليلة وليلة	XIV 32
الف ليلة وليلة كما يراها أدباء المانيا	XVI 62
المانية في عهد ماكس ريكر	XXI 53
المانيا واقبال	XXXII 64
انعكاسات الفنون الاسلامية على الفن الالماني	XIX 4
انور شمزا ، الرسام الباكستاني	XXII 74
باليه «الموت والفتاة» و«معزوفة عاطفية»	XXIV 48
بولا بكر ـ مدرزون ، حياتها وأعمالها	XXVIII 30
تحف شرقية من ايران وتركيا	XXV 83
تكريماً لذكرى ألبرشت دورر	XVIII 4
حكايات البارون منشهاوزن	XXXIII 70
حلى من المانيا وسويسرا	XXIV 21
حوار مع نجيب محفوظ	XXV 63
الخزف الألماني الحديث	XXI 70

دراما الحزن البورجوازية		XXXIII 17
دعاء الحصان		XXX 73
ذكرى ڤرنر كاسكل		XVI 89
ذكرى مرور ٢٠٠ عام على		XVI 91
ميلاد الشاعر فريدريش هولدرلين		XI 66
الشاعر ريلكه يطوف الشرق		XXXII 19
شعر اقبال بالعربية		XXII 52
الشعر المجسم والشعر المنظور		XII 66
صعوبة الفن وصعوبة الحقيقة		XXVI 4
الصور المشوهة		XXVIII 90
عمارة المدارس الجديدة		XXIX 34
فن النحت الألماني المعاصر		XXXI 78
فن البلاستيك الألماني اليوم		XXII 57
الفن السلجوقي في الأناضول		XXI 25
الفن المصري الحديث والنقد الألماني		XVII 81
الفنون الاسلامية في برلين الشرقية		XII 47
في ذكرى بستالوتزي		XXIX 32
فياض جميس		XXII 70
قصائد في السجاد من ايران والمانيا		XXVIII 69
قصائد من العراق		XXIII 84
قصائد من المغرب العربي ومصر		XXIX 88
قلانس من وسط آسيا وفارس بمتحف علم الشعوب ببرلين		XXXI 86
كلمة عزاء ورثاء في هلموت ريتر		XVIII 78
لسنج ، حياته ومؤلفاته	Lessing	XXXIII 14
اللعب عامة ولعب الشطرنج خاصة		XIX 50
لقاء مع توماس مان		XXV 72
متحف ابيج		XXI 86
المتحف الاسلامي الجديد في برلين ـ دالـم		XVIII 80
المتحف الألماني في ميونيخ		XXII 86
مراجعات الكتب		XXIX 84

XXXI 89		مراجعات الكتب
XXXIII 84		مراجعات الكتب
XXXIII 21		مسرحية لسنج «ايميليا جالوتي»
XIII 45		من دعوات المتصوفين
XXII 72		من الشعر الأردوي الحديث : فيض أحمد فيض وأحمد فراز
XXII 80		من الشعر العربي الحديث
XXIV 56		من القصص الألماني المعاصر
XXX 73		من عالم الحصان
XXXIII 13		من كلمات لسنج
XXXII 95		مؤلفات اقبال وترجماتها العربية
XIV 77		نديم ، استانبول
XXX 18		هسه ، هرمان : حياته ومؤلفاته
XXVIII 65		هوفمان وأوبرا موزرت «دون جوان»
XI 76		وفاة العالمين المستشرقين : هلموت شيل وفرانتس بابنجر
XIX 66	Werner Knaupp	ڤرنر كناوب
XVII 23		ڤولس ، الفنان الذي مات مفتوح العينين
XV 52		يان ريپكا ، المستشرق الكبير
XXX 28	Atabay, Cyrus:	
XXX 88	Neue arabische Dichtung	

Abz-ul-Agrib · *Andalusische Gedichte*

Ich kenne die vollendete Sprache der Rose. Hast du je den Duft verspürt aus allen Blütenblättern der Rose?
Nein, das kann man nicht. Niemand kann es, kann es sagen.

*

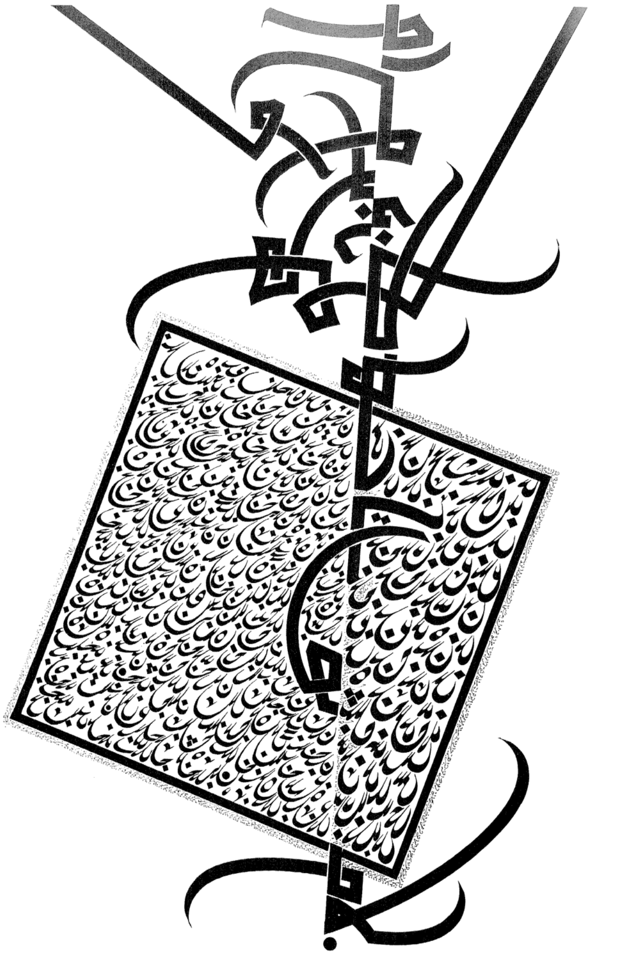
Über dem grünen Stengel brennt eine hochrote Flamme,
und es schwärzen sich einige angebrannte Dochte: Es ist der Klatschmohn.

Es gibt Zarteres, Aufrüttelnderes als das Gurren der Tauben: das weiche Gleiten, Schaudererregende deines Schals über deine nackte Schulter.

*

Die Orangen von Alcira verbreiten aus kühlen Büscheln
aus Gold die unendlichen Halbmonde des Islam.

تكوينات خطية . عن «تقويم اسكريبتورا» ، من إعداد ف . ا . هالباى ، دار نشر فيلهلم كوم ، أوفنباخ . ◄ .



FIKRUN WA FANN 35